



# **UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI VERONA**

*DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE*

*CORSO DI DOTTORATO IN LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE MODERNE*

XXXI CICLO/ a.a. 2015-216

## **HISTORIAS PERPENDICULARES. EL DESAFÍO A LAS NARRACIONES EN LA OBRA DE ÁLVARO ENRIGUE**

[L-LIN/06]

Coordinatore: Prof. STEFAN RABANUS

Tutor: Prof. LUCA SALVI

Co-Tutor: Prof.ssa GLORIA PATRICIA CABRERA LÓPEZ

Dottorando: Dott.ssa GIULIA ANZANEL



# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
1.1 <i>Una heterogeneidad silenciada .....</i>	1
1.2 <i>La invención narrativa de América .....</i>	6
1.3 <i>Un momento de cambio .....</i>	16
1.4 <i>Historias perpendiculares.....</i>	29
<b>2. LA MUERTE DE UN INSTALADOR: LA RENUNCIA A LA     METAFÍSICA .....</b>	<b>34</b>
2.1 <i>La muerte de la utopía.....</i>	34
2.2 <i>Como piezas de un mosaico.....</i>	59
2.3 <i>La mirada irónica para cambiar perspectiva.....</i>	67
2.4 <i>Cuando Dios es un “ingrato ineludible”.....</i>	71
<b>3. EL CEMENTERIO DE SILLAS: ¿QUÉ ES (UNA) HISTORIA?.....</b>	<b>102</b>
3.1 <i>La crisis de la historia .....</i>	102
3.2 <i>“Fuimos, en fin, civilizados”.....</i>	106
3.3 <i>¿Historia o historias?.....</i>	124
3.4 <i>La crítica al discurso americanista .....</i>	148
<b>4. VIDAS PERPENDICULARES E IDENTIDADES FLEXIBLES .....</b>	<b>171</b>
4.1 <i>La falsa biografía.....</i>	171
4.2 <i>Sustancia: la entrada en la civilización.....</i>	183
4.3 <i>Forma: el descenso a lo humano.....</i>	211
<b>5. MUERTE SÚBITA PARA (NO) CONCLUIR.....</b>	<b>250</b>
5.1 <i>Hilos sueltos.....</i>	250
5.2 <i>Los claroscuros de las narraciones.....</i>	2711
5.3 <i>Técnicas para escribir el pasado y pensar el presente.....</i>	289
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>298</b>
BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA.....	298
BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA.....	298



## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1 Una heterogeneidad silenciada

El poder de la palabra y su capacidad de conformar la identidad a través de la narración tienen, en América Latina, una larga historia que empieza con la llegada misma de los conquistadores. Hoy en día, cuando las grandes metanarraciones que han estructurado durante siglos la forma del pensamiento europeo y occidental están sufriendo una crisis que pone en tela de juicio su centralidad<sup>1</sup> y el valor absoluto de sus categorías interpretativas, se abren nuevas posibilidades expresivas y cobran valor las perspectivas antes silenciadas o marginalizadas por ser consideradas inferiores o de escaso valor cultural y filosófico<sup>2</sup>.

El peligro de la manipulación cultural e identitaria escondido en las construcciones narrativas hegemónicas es uno de los blancos de la escritora

---

<sup>1</sup> Jean François Lyotard es el filósofo que más claramente habla de muerte de los metarrelatos (Cfr. Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna*, México, Editorial Iberoamericana, 1990 y *La posmodernidad explicada a los niños*, Barcelona, Gedisa, 1991) para identificar el cambio manifestado por la posmodernidad, sin embargo, también otros pensadores cuales Gilles Lipovetsky, Zigmunt Bauman, Fredric Jameson, Gianni Vattimo o David Harvey, cuyos trabajos serán mencionados a lo largo de este análisis, han puesto de manifiesto la crisis de las categorías de interpretación de la realidad que han sido válidas hasta el siglo XX.

<sup>2</sup> La prosperidad de los estudios críticos sobre el poscolonialismo es emblemática por el interés y de la importancia alcanzada en los países y las realidades culturales cuya identidad había sido negada. Entre los más importantes trabajos críticos sobre el poscolonialismo cabe mencionar *Los condenados de la tierra* de Franz Fanon, (México, Fondo de Cultura Económica, 1962), *Orientalismo* de Edward Said (México, Debolsillo, 2016) y los estudios de Gayatri Spivak sobre la subalternidad. En lo que tiene que ver con América Latina cabe mencionar el trabajo de Walter Mignolo, *The Darker Side of Renaissance*, United States of America, The University of Michigan Press, 1995 mientras que *Literatura posnacional*, (España, Universidad de Murcia, 2007) de Bernat Castany Prado examina de manera profundizada la relación entre literatura y nacionalismo subrayando la estrecha relación existente entre narración e identidad nacional. Este estudio analiza la manera en la que los procesos de globalización han influido en la creación de una literatura posnacional que expresa la necesidad de volver a definir el concepto de identidad nacional.

nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie<sup>3</sup> que, comentando su relación con la literatura anglosajona de su infancia, denuncia el poder de las narraciones (en este caso literarias) impuestas por los colonizadores en la creación de una identidad edificada a partir de los valores y los principios éticos y estéticos inherentes a la cultura que impone su historia y su modalidad narrativa. La autora pone en guardia con respecto a la capacidad de las narraciones ajenas de delinear la realidad según una modalidad que no se conforma con las necesidades de quienes escuchan la palabra impuesta e invita a adoptar una postura crítica que pone en tela de juicio las verdades presentadas como únicas<sup>4</sup>.

En América Latina, los efectos de la crisis del pensamiento moderno racionalista han sublevado algunas interrogaciones sobre la vigencia que las estructuras hermenéuticas occidentales, llegadas e impuestas con la conquista, siguen teniendo en un contexto internacional globalizado en el que las antiguas divisiones nacionales y las viejas relaciones de poder y sumisión están sufriendo cambios importantes. Walter Mignolo argumenta que la aparición, en el contexto cultural, político y económico latinoamericano, de nuevos actores sociales que intentan definir otra geografía del saber, reclamando derechos epistémicos que relativicen el valor absoluto de los principios totalizadores del saber occidental, manifiestan “el fin de unos valores universales abstractos que se imponen sobre otros.”<sup>5</sup> Proyectos cuales los Caracoles zapatistas, Amawtay Wasi<sup>6</sup>, el Foro Social

---

<sup>3</sup> Se admita el ejemplo aparentemente ajeno.

<sup>4</sup> Cfr. Chimamanda Ngozi Adichie, «The danger of a single story» en [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story#t-7032](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story#t-7032), (12.05.18), y *Americanah*, New York, Alfred A. Knop, 2013, libro en el que la autora relata el contraste cultural y la construcción de la diferencia a través de las palabras. “Many of Adichie’s best observations regard nuances of language. When people are reluctant to say “racist,” they say “racially charged.” The phrase “beautiful woman,” when enunciated in certain tones by certain haughty white women, undoubtedly means “ordinary-looking black woman.” Adichie’s characters aren’t, in fact, black. They’re “sable” or “gingerbread” or “caramel.” Sometimes their skin is so dark it has “an undertone of blueberries.” Mike Peed, «Realities of Race ‘Americanah,’ by Chimamanda Ngozi Adichie» en [https://www.nytimes.com/2013/06/09/books/review/americanah-by-chimamanda-ngozi-adichie.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2013/06/09/books/review/americanah-by-chimamanda-ngozi-adichie.html?_r=0) (18.09.18).

<sup>5</sup> Cfr. Walter Mignolo, *La idea de América latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2005, pg. 164. La desconfianza con respecto a las construcciones

Mundial, el Foro Social América o la Asociación Caribeña de Filosofía, demuestran la voluntad de reclamar una estructura del pensamiento capaz de ofrecer una alternativa a las categorías modernas occidentales de estructuración del ser. Se trata de realidades que elaboran modelos alternativos, capaces de restarle poder a los grandes relatos occidentales –cristiandad/conservadurismo, liberalismo y marxismo– que, a partir de la conquista, se han impuesto como única forma de conocimiento posible. El pensamiento occidental ha condicionado la posibilidad de identificación y autorepresentación de las poblaciones colonizadas, ya que éstas tuvieron que asumir la modernidad y el paradigma de lo novedoso desde el punto de vista de la herida colonial más bien que desde la situación orientada al progreso y al crecimiento, desarrollando, así, una posición identitaria y de saber fronteriza.

Palabras como mestizaje y transculturación<sup>7</sup> han intentado, por mucho tiempo, dar cuenta de la coexistencia entre distintas realidades –étnicas, sociales, culturales–

---

abstractas y, sobre todo, aquellas que estructuran el pensamiento moderno es uno de los temas principales del primer libro de Álvaro Enrígue, *La muerte de un instalador*.

<sup>6</sup> Los Caracoles son “asambleas comunitarias indígenas interconectadas que colaboran entre sí para “inventar” [...] sus propias formas de organización social. En cuanto a la estructura económica, en lugar de regirse en los principios de un mercado competitivo, recurren a la reciprocidad. Sus subjetividades se moldean por medio de la colaboración, no de la competencia. [...] están creando un sujeto nuevo, alejado de la formación del sujeto nacional canónico, y cuya relación con el tipo de sujeto alentado y controlado por el Estado mexicano es tangencial.” (*Ibid.* pg. 145) Amawtay Wasy, la Universidad Intercultural de las Nacionalidades y pueblos Indígenas “fue la consecuencia del reclamo por los derechos epistémicos” (141), “opera en el cruce entre las formas de saber indígena y occidental. [...] el marco de pensamiento y los objetivos no se inscriben dentro de los principios, los valores y las funciones existentes del saber. Más que otra universidad gobernada por los líderes indígenas, es una universidad otra, gobernada por necesidades principios de saber y valores indígenas” (143).

<sup>7</sup> Cfr. Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, stampa 1978. El concepto de mestizaje hace referencia a una mezcla de razas que privilegia esencialmente el aspecto biológico del encuentro entre españoles e indígenas, mientras que la transculturación evidencia también el producto que se genera a partir de la asimilación de los distintos patrimonios culturales. Sin embargo en el concepto de transculturación, teorizado por el crítico cubano Fernando Ortiz, se esconde la anulación de la diferencia. La metáfora del ajiaco que Ortiz utiliza para explicar la novedad que se produce de la mezcla cultural esconde ya en su mismo

en el nuevo continente. Sin embargo, si estos términos han dejado espacio a nuevas definiciones como la de hibridación<sup>8</sup>, heterogeneidad<sup>9</sup> o interculturalidad<sup>10</sup>, cabe opinar que se ha vuelto necesaria una nueva manera de pensar la forma en que “los proyectos modernizadores han coexistido hasta nuestros días con tradiciones poco compatibles con lo que los europeos consideran característico de la modernidad”<sup>11</sup>. La puesta en tela de juicio de las estructuras conceptuales occidentales ha hecho evidente lo que durante siglos había sido silenciado por la relación de subordinación cultural de América con respecto a Europa, o sea la existencia, en las manifestaciones culturales populares, de formas del pensamiento y modos de la categorización de lo real que difieren de manera sustancial de aquellos otros impuestos por la llegada de la modernidad europea.

En el contexto internacional, la posmodernidad señala el fracaso de las estructuras teóricas utópicas y de los conceptos ideológicamente abarcadores. En América Latina, en cambio, el asunto cobra un matiz diferente e indica

una manera de problematizar los vínculos equívocos que [el mundo moderno] armó con las tradiciones que quiso excluir o superar para constituirse. La relativización posmoderna de todo fundamentalismo o evolucionismo facilita

---

nombre la eliminación de la diversidad que niega la identificación subjetiva diluyéndola en la totalidad que resulta de la mezcla de elementos diferentes. El término ajiaco, constituido por el prefijo de origen indígena *-aji* y el sufijo peyorativo español *-aco* ha sido considerado durante mucho tiempo una palabra indoamericana. Esto es indicativo de la manera en la que el mestizaje cultural se ha impuesto sobre la heterogeneidad americana silenciándola. Cfr. Valdés Bernal, S.; «“Cuba es un ajiaco” sentenció Fernando Ortiz.» en <http://www.espaciolaical.org/contens/40/6975.pdf>

<sup>8</sup> Cfr. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D. F. Editorial Grijalbo, 1989.

<sup>9</sup> Cfr. Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Latinoamericana Editores, Lima, 2003

<sup>10</sup> Cfr. Walter Mignolo, *La idea de América latina. La herida colonial y la opción decolonial*, ob. cit.

<sup>11</sup> Néstor García Canclini, «Culturas híbridas y estrategias comunicacionales», en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época II. Vol. III. Num. 5, Colima, junio 1997, pp. 109-128.



revisar la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo sobre la que aún simula asentarse la modernidad, elaborar un pensamiento más abierto para abarcar las interacciones entre los niveles, géneros y formas de la sensibilidad colectiva.<sup>12</sup>

Esta perspectiva de relativización lleva a discutir la validez de las definiciones, las categorías y las estructuras teóricas que han modelado el pensamiento latinoamericano a partir de la llegada de los occidentales, interrogando la manera en la que la original pluralidad americana ha seguido influyendo en la creación de una forma de pensamiento que no se ha adecuado totalmente al molde occidental. El fracaso de las metanarraciones modernas pone al descubierto la fragilidad de los conceptos sobre los cuales estos discursos se constituían (el sujeto único, centrado y organizador de la realidad, la linealidad del tiempo cronológicamente orientado, la existencia de una ley única que otorga significado a los objetos de la realidad, clasificándolos en parejas dicotómicas a partir de las oposiciones arquetípicas del racionalismo cartesiano: “yo” y “otro”, “verdadero” y “falso”) y revela la vacuidad de los discursos que los sostenían. De ahí que el valor de la palabra –entendida como única posibilidad de construcción y transmisión del saber– y el poder de los conceptos que ésta ha permitido difundir, manifiestan un empobrecimiento que estimula la reflexión sobre la posibilidad narrativa de construcción y significación de la realidad. Cabe ver, por tanto, la manera en la que la imposición de la escritura europea y de la palabra ha sido consecuente, en América Latina, con la imposición del andamio filosófico-cultural occidental y la creación de la identidad latinoamericana.

---

<sup>12</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, ob. cit. pg. 23.

## 1.2 La invención narrativa de América

Analizando los sucesos de Cajamarca<sup>13</sup> y las sucesivas versiones literarias del acontecimiento, Cornejo Polar interpreta el choque entre oralidad y escritura como arquetipo del (des)encuentro entre dos civilizaciones y dos distintas maneras de relacionarse con lo existente, es decir, dos distintos sistemas hermenéuticos<sup>14</sup>. El gesto de Atahualpa que, tras haber llevado al oído la Biblia, la arroja al suelo porque, diferentemente de lo que le había prometido Valverde, ésta no le dice la palabra de Dios, es emblemático porque muestra la diferencia insalvable que impediría la comprensión de la nueva realidad por parte de los españoles. En la inviabilidad de una traducción efectiva de la oralidad a la escritura, y viceversa, y en el vacío que queda entre estos dos sistemas expresivos, el crítico reconoce la fundamental imposibilidad del encuentro que hasta hoy sigue caracterizando la realidad latinoamericana. Una imposibilidad que, por otro lado, solo pudo resolverse a través de un acto de poder que queda metaforizado en la imposición de la escritura (el libro que Atahualpa arroja al suelo justificando la violencia española), símbolo de la cultura europea y de su manera de organizar el mundo<sup>15</sup>. La traducción, siendo tránsito, o sea momento de paso de un estado a otro, siempre es inestable, siempre es un acto *en fieri*, y por tanto no definitivo. Constituyéndose como proceso más que como resultado, como búsqueda o interrogación y no como respuesta, impide la determinación de una verdad absoluta y deja abierta la posibilidad de una significación que se relacione con las circunstancias inminentes del acto, más que con un sistema trascendente de referencia. Precisamente como la oralidad que, al contrario que la escritura, no fija

---

<sup>13</sup> El 16 de noviembre de 1532 el padre dominico Valverde encuentra al Inca Athuallpa y requiere su sujeción a la corona española y a sus creencias ofreciéndole la Biblia, el libro sagrado, para que conozca la palabra de Dios. Sin embargo, el Inca, después de haber acercado el objeto al oído y haberse dado cuenta de que no hablaba, lo tira al suelo desencadenando la reacción indignada de los españoles.

<sup>14</sup> Cfr. Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, ob. cit.

<sup>15</sup> Cfr. Walter Mignolo, *The Darker Side of Renaissance*. ob. cit.

los conceptos y es, por tanto, susceptible de pequeños cambios que reflejan el contexto en el que se realiza la emisión<sup>16</sup>.

Los españoles llegaban de una realidad que ya empezaba a estructurarse según los rígidos parámetros de una modernidad que organizaba la existencia a partir de principios dicotómicos y excluyentes de verosimilitud, identidad y perspectiva<sup>17</sup>, por tanto no pudieron entender la inestabilidad que caracterizaba una forma de pensamiento y capacidad de elaboración conceptual diferente de la suya y la suprimieron imponiendo, con la escritura, una narratividad unidimensional, orientada que tomaba su fuerza a través de la referencia a la existencia de un sistema racional abarcador y definitivo.

El papel de la escritura, y por tanto la colonización del lenguaje y de la memoria, han sido determinantes para la imposición de la modernidad europea<sup>18</sup>. La letra

---

<sup>16</sup> “[...] historia y narrativa escrita obligan a respetar un orden lineal y finito que parcela y secuencializa el acontecer, hace irreversible cada uno de sus sucesos [...] se trata de un tiempo de alguna manera congelado (44). En cambio “Para la conciencia que se expresa en el baile colectivo la historia sigue abierta y por eso puede desembocar, sin escándalo, en varios desenlaces posibles” (46). “El *wanka* [...] aparece como un texto abierto a [...] modificaciones que, aunque sean parciales terminan por reformular su sentido global en la medida en que cambian el sistema de relaciones sónicas que corresponden [...] a la matriz de todo significado” (77) Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, ob. cit.

<sup>17</sup> Según el filósofo inglés Stephen Toulmin, es posible asociar la modernidad al nacimiento del pensamiento racionalista cartesiano que, en el siglo XVII, asentó las bases de una forma de pensamiento y categorización de la realidad que supo encontrar en un principio universalmente válido la posibilidad de estructuración y comprensión de lo existente. Para encontrar una solución conceptual al relativismo humanista que había llevado a los horrores de las guerras de religión y a un mundo en el que la incertidumbre ideológica ya no se podía aceptar, fue necesario encontrar un sistema de ideas y principios universalmente válido. Toulmin demuestra que el triunfo de lo universal sobre lo particular (que el filósofo declina según cuatro modalidades: abandono de la oralidad en favor de la escritura, de lo particular en favor de lo universal, de lo local en favor de lo general y de la temporalidad en favor de la atemporalidad) llevó al nacimiento de una forma de pensamiento abstracta y axiomática que permitía evaluar y organizar lo existente según parejas dicotómicas configuradas a partir de la oposición arquetípica entre verdadero y falso. Cfr. Stephen Toulmin, *Cosmopolis, the Hidden Agenda of Modernity*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990.

<sup>18</sup> Cfr. Walter Mignolo, *The Darker Side of Renaissance*, ob. cit.

representó aquella medida que, fijando el lenguaje a través del símbolo escrito, atestiguaba una civilización que marcaba la distinción con respecto al estado salvaje de los animales. De ese modo, la implantación de la escritura jerarquizaba la existencia de los indígenas, condenando su manera de cartografiar el espacio y la historia a un nivel de barbarie<sup>19</sup>, obligándolos a repensar su relación con el pasado, y por tanto a poner en tela de juicio el valor de su memoria<sup>20</sup> y de la imagen misma que las poblaciones precolombinas tenían de sí mismas. El uso de la escritura y del alfabeto latín<sup>21</sup> supusieron, ante todo, una violencia que se legitimaba en una presunta superioridad y en esa misma clasificación dual entre civilización y barbarie que a lo largo de la historia latinoamericana tendría distintas maneras y ocasiones para volver a expresarse<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> “There is an implicit connection perhaps taken for granted: linguistic behavior and good manners are signs of the civilizing process [...]. Clothing and speaking were at the same time signs in which good “policia” (civility), or the lack of it, could be identified, and they were signs whose reading allowed the construction of social identities by the perception of social differences.” *Ibid.* pg. 34.

<sup>20</sup> Eduardo Galeano escribe que “a lo largo de los siglos, América Latina no sólo ha sufrido el despojo del oro y de la plata, del salitre y del caucho, del cobre y del petróleo: también ha sufrido la usurpación de la memoria. Desde temprano ha sido condenada a la amnesia de quienes le han impedido de ser”, Galeano, Eduardo, *Memorias del fuego – Los nacimientos*, Barcelona, Ed. Siglo XX, 1982, pg. XV.

<sup>21</sup> Así como sostiene Mignolo, el latín es la lengua de la cristiandad, por tanto la imposición de la escritura castellana (que se basa en el alfabeto y en la sintaxis latina) fundamenta ideológicamente la conquista que encontraba justificación oficial en el proceso de evangelización. Más adelante se verá que el filósofo francés Jean-François Lyotard –cuya opinión Álvaro Enrígue utiliza para desarrollar su reflexión sobre la modernidad en *Vidas perpendiculares*– localiza el nacimiento de la época moderna en las cartas de San Pablo que ordenan la historicidad de forma lineal y orientada hacia un futuro de felicidad eterna y divina. Con la imposición de la escritura (y, por tanto, del alfabeto latín) esta estructura conceptual se impone en América.

<sup>22</sup> La referencia más evidente es la del texto de Sarmiento, que dibuja la imagen de un país, Argentina, en el que la lógica dual y opositiva que definía el contraste entre federales y unitarios, civilización y barbarie, pampa y ciudad, confirmaba la vigencia del sistema cultural moderno occidental, pero, como se verá más adelante, la oposición será utilizada literariamente también por José Emilio Pacheco.

La importancia de la palabra y de su capacidad de crear la realidad ordenándola, resulta evidente, en la cultura occidental, por el hecho de que ya en la génesis, el mismo acto de la creación corresponde a la acción de nombrar los objetos:

En el principio creó Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas. Y dijo Dios: Sea la luz; a y fue la luz. Y vio Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de las tinieblas. Y llamó Dios a la luz Día, y a las tinieblas llamó Noche. Y fue la tarde y la mañana un día.<sup>23</sup>

Cuando, en el siglo XX, la crisis de los principios modernos se volverà evidente, también las posibilidades del lenguaje y la capacidad ordenadora de la palabra serán cuestionadas. Existe, en este sentido, un consolidado contexto de metodología e historia de las ideas que va desde Ferdinand de Saussure –el cual ha demostrado que no existe una relación necesaria entre palabras y realidad<sup>24</sup>–, transita por las teorías de Wittgenstein –que, analizando las relaciones lingüísticas, evidencia la insuficiencia del lenguaje en la definición de lo real<sup>25</sup>–, y llega a los escritos de Derrida<sup>26</sup>, quien pone el acento en los vacíos de significado y las estructuraciones ideológicas que los textos pueden esconder.

Sin embargo, cuando los conquistadores y los misioneros llegaron a América imponiendo su cultura y su civilización, la palabra, el lenguaje y la escritura todavía tenían el poder de nombrar la realidad generándola. Como Dios todavía no había muerto, el principio de todo seguía siendo el verbo.

La colonización del lenguaje, de la memoria y del espacio modificaron la manera de entender la realidad y, al mismo tiempo, impidieron que formas alternativas de

---

<sup>23</sup> Genesis1:1-5.

<sup>24</sup> Cfr. Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 2008.

<sup>25</sup> Cfr. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/656602.pdf> (21.09.18).

<sup>26</sup> Cfr. Jaques Derrida, *De la gramatología*, Argentina, Siglo XXI Editores, 2005 y *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1989.

pensamiento se desarrollaran<sup>27</sup>. La modernidad europea y su postura homogeneizadora se extendieron sobre el nuevo mundo como un río que saliendo de su cauce inunda todo lo que queda a su alrededor y, de este modo, aplanó una heterogeneidad cultural cuya alteridad quedaba incomprensible<sup>28</sup>.

La imposibilidad de llenar la distancia conceptual que separaba América de Europa de manera pacífica marcó la aparición del nuevo continente en la conciencia occidental, tanto que éste tuvo que ser inventado en la mentalidad europea<sup>29</sup>. De hecho, la caracterización fantástica de las primeras crónicas y cartas de relación de la conquista evidencia por un lado, la imposibilidad de describir lo que salía de toda concepción del mundo y, por otro, la necesidad de encontrar un referente común que permitiera hacer comprensible lo inimaginable<sup>30</sup>. Si los

---

<sup>27</sup> “The colonization of space and the colonization of languages mean that dominant views of languages, of recording past, and of charting territories become synonymous with the real by obstructing possible alternatives” Walter Mignolo, *The Darker Side of Renaissance*, ob. cit. pg. 5.

<sup>28</sup> La imposibilidad de un encuentro queda expresada narrativamente en *Muerte súbita*. En este libro Álvaro Enrígue relata la manera en la que la falta de una modalidad expresiva compartida impidió que los españoles entendieran el valor y el significado de los símbolos a través de los cuales se expresaban las culturas precolombinas que poblaban la futura Nueva España.

<sup>29</sup> Cfr. Edmundo O ‘Gorman, *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

<sup>30</sup> Entre otros ejemplos es posible citar a Hernán Cortés, quien compara los templos que encuentra con las mezquitas árabes, (Cfr. Hernán Cortés, *Cartas de relación*, México, Editorial Porrúa, 1985) mientras que Bernal Díaz del Castillo evoca claramente el Amadís de Gaula (Cfr. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la nueva España*, México, Editorial Porrúa, 2013). Según Javier Roberto González la región de la Patagonia debe su nombre al gigante Patagón, personaje de la novela de caballería *Primaleón*. Cfr. González, J.R; *Patagonia-Patagones: orígenes novelescos del nombre*, Rawson (Argentina), Subsecretaría de Cultura de la Provincia del Chubut, 1999 y «Libros de caballerías en América» en *Amadís de Gaula, 1508 : quinientos años de libros de caballerías* : [Madrid, 9 de octubre de 2008 a 19 de enero de 2009], consultado en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libros-de-caballerias-en-america/html/7ce5e452-9331-46b6-abc1-b19243daad25\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libros-de-caballerias-en-america/html/7ce5e452-9331-46b6-abc1-b19243daad25_2.html). (15.05.18). Lafaye, escribe, en relación a la transformación ideológica de la divinidad precolombina Quetzalcóatl en un apóstol de Cristo, que “este interés se explica, en última instancia, por el etnocentrismo espontáneo de los españoles, que los impulsó inconscientemente a buscar referencias familiares que les permitieran reconocerse en el misterio de las manifestaciones religiosas del nuevo mundo”, Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe*.

límites del lenguaje corresponden a los límites de la realidad<sup>31</sup>, la incapacidad de un lenguaje que no sabe decir al Otro implica un mundo limitado en el que la diferencia no puede caber si no adapta su diversidad insalvable a una forma aceptable por Europa. De ahí viene el uso de las referencias a las novelas de caballería, a los mitos y a su caracterización fantástica, así como a los cuentos milagrosos de la religión. Todo esto se hizo para intentar revelar del carácter inaudito de una evidencia que salía de toda realidad concebible. Nuevamente, con la escritura y con sus recursos se desactiva el potencial perturbador de un choque intraducible<sup>32</sup>.

La manera en la que se delinea la existencia del continente latinoamericano, por tanto, es la forma narrativa, y, así como toda narración, también el cuento de América subordina los papeles –narrador/narrado– clasificándolos. El narrador es el sujeto activo que determina la posibilidad de existir de lo narrado, objetivándolo, y fija sus características encerrándolo en una imagen a la que, para seguir existiendo, éste debe adaptarse. El continente americano, su representación y su autorepresentación tuvieron que adaptarse a las narraciones europeas para encontrar la posibilidad identitaria que la conquista había silenciado<sup>33</sup> aceptando

---

*La formación de la conciencia nacional en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pg. 220.

<sup>31</sup> “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”, Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, ob. cit.

<sup>32</sup> Cfr. Mercedes Serna, «Nuevo Mundo según los antiguos: geografía imaginada», en Mercedes Serna (ed.) *Crónicas de India*, Madrid, Cátedra, 2000.

<sup>33</sup> Es precisamente lo que lamenta Gabriel García Márquez en su célebre discurso de atribución del premio Nobel: “Los cronistas de India nos legaron otros incontables [...] Este delirio áureo de nuestros fundadores nos persiguió hasta hace poco tiempo [...] Hace once años [...] Pablo Neruda iluminó ese ámbito con sus palabras. En las buenas conciencias de Europa, y también en las malas, han irrumpido desde entonces con más ímpetu que nunca las noticias fantasmales de América Latina, esa patria inmensa de hombre alucinados y mujeres históricas, cuya terquedad sin fin se confunde con la leyenda. No hemos tenido un instante de sosiego” Gabriel García Márquez, «La soledad de América Latina» en *Yo no vengo a decir un discurso*, New York, Vintage Español, 2010, pgg. 22, 23.

los límites impuestos por el nuevo lenguaje. La pluralidad de nombres<sup>34</sup> con los que, desde el principio, se intenta clasificar el nuevo continente, es el emblema de las dificultades que obstaculizaron la representación de la nueva realidad y de la variedad de imágenes, todas ellas procedentes de la cultura occidental, con las que Europa proyectaba sus esperanzas y sus miedos en el Nuevo Mundo, intentando darle una forma y una esencia que pudiesen ser conceptualizadas. A pesar de que se hablase de Nuevo Mundo, Indoamérica, Latinoamérica, Hispanoamérica o simplemente América, la relación de dependencia con el otro lado del océano quedaba indisolublemente inscrita en el nombre. El origen de la enunciación marcaba la diferencia entre sujeto y objeto condenando “eso que descubrió Colón” a verse y reconocerse según las modalidades y categorías de los colonizadores<sup>35</sup>. La aparición, en el mapa mundial, de una nueva parte de tierra supuso tantos problemas para la nueva representación geográfica y cultural del mundo<sup>36</sup> y la posición que el viejo continente tendría en esa realidad, que hubo que construir la existencia del continente recién aparecido. América no fue descubierta, sino que su presencia fue edificada un poco a la vez en la mentalidad europea a través de

---

<sup>34</sup> Cfr. M. Rojas Mix, *Los cien nombres de América: Eso que descubrió Colón*, Editorial universidad de Costa Rica, 1991.

<sup>35</sup> “[...] el desafío mayor para nosotros” sigue escribiendo García Márquez, “ha sido a insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida [...] no es difícil comprender que los talentos racionales de este lado del mundo, extasiados en la contemplación de su propia cultura, se hayan quedado sin un método válido para interpretarnos. Es comprensible que insistan en medirnos con la misma vara con que se miden a sí mismos in recordar [...] que la búsqueda de la identidad propia es tan ardua y sangrienta para nosotros como lo fue para ellos. La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye en hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios.”, Gabriel García Márquez, «La soledad de América Latina» ob. cit. pgg. 25, 26.

<sup>36</sup> “The growing European awareness of a previously unknown part of the earth became a decisive factor in the process of integrating the unknown to the known, which also transformed the configuration of the known. In the process of describing otherness, our hypothetical observer helped redefine the concept of self-same, that is to say helped to construct the idea of Europe in the process of inventing a New world. Thus, rather than a hypothetical observer placing himself or herself in a well-defined Europe and discovering an unknown America, we had a large process in which the invention of America forced a redefinition of Europe.” Walter Mignolo, *The Darker Side of Renaissance*, ob. cit. pg. 264.



las crónicas y las narraciones que llegaban al viejo continente<sup>37</sup>. Su imagen fue moldeada a partir de la única referencia entonces conocida, o sea el Viejo Mundo. Por este motivo, todas sus representaciones y todos sus nombres vuelven a proponer una y otra vez la relación con Occidente y, en particular, España.

Se delineó un esquema de centralidad y marginalidad que condenó las nuevas tierras a una posición cultural, política y económica subordinada y periférica. Es natural que, en cambio, Europa haya sido, durante siglos, el modelo sobre el que estructurar la construcción identitaria del continente.

Así como lo demuestran los estudios citados en este trabajo<sup>38</sup>, la escritura, como símbolo de la cultura europea y de su modalidad interpretativa, se ha impuesto como estructura interpretativa, silenciando la diferencia existente y conformando el modo de relacionarse con lo existente.

Tomando en cuenta estas premisas es comprensible, por tanto, que las sucesivas construcciones y manifestaciones culturales e identitarias que han definido la vida social, económica y política en el Nuevo Mundo, se hayan estructurado haciendo referencia al modelo dicotómico, unificador y homogeneizador del racionalismo moderno europeo.

Un ejemplo importante es la transformación de la manera de concebir el aspecto temporal. El tiempo cíclico –según cuyo esquema sincrónico de vueltas y repeticiones, las poblaciones precolombinas organizaban el asunto cronológico– se abrió para estirar su desarrollo circular en una linealidad plana, de matriz judeocristiana, dirigida hacia un porvenir de felicidad y perfección que fundía la

---

<sup>37</sup> “[América] hizo su aparición en el seno de la cultura y de la historia, no ciertamente como el resultado de la súbita revelación de un descubrimiento que hubiese exhibido de un golpe un supuesto ser misteriosamente alojado, desde siempre y para siempre, en las tierras que halló Colón, sino como el resultado de un complejo proceso ideológico que acabó, a través de una serie de tentativas e hipótesis, por concederles un sentido peculiar y propio: el sentido [...] de ser la “cuarta parte” del mundo”, Edmundo O’ Gorman, *La invención de América*, ob. cit. pg. 173.

<sup>38</sup> El trabajo de Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, estudia el acallamiento de la diferencia cultural y hermenéutica en las producciones literarias del área andina y a partir del episodio simbólico de Cajamarca. El texto de Walter Mignolo, *The Darker Side of Renaissance*, en cambio, analiza cómo la colonización del lenguaje tuvo repercusiones culturales y políticas también en la construcción de la memoria, de la identidad y de la organización espacial del mundo para las culturas precolombinas mesoamericanas.

concepción mítica y atemporal del tiempo cósmico (sagrado), con el tiempo histórico.<sup>39</sup> Lo que se modificó radicalmente, entonces, no fue simplemente la forma de medir la marcha del tiempo. Lo que quedó trastocado fue la relación entre el mundo, la dimensión mítica de la realidad y el lugar del hombre<sup>40</sup>.

La asimilación de las estructuras ideológicas y de las categorías europeas influyó también en la delineación de las identidades nacionales surgidas del derrumbe del imperio español. Si, por un lado, es cierto que los procesos de formación nacional tuvieron en Europa y en América diferentes causas y modalidades<sup>41</sup>, también es posible reconocer la importancia que tuvieron los principios filosóficos, éticos y políticos de la Ilustración, así como la imposición de las estructuras

---

<sup>39</sup> “[El tiempo cíclico] es un tiempo que vuelve sobre sí mismo al acabar de un ciclo y llegar otro nuevo. Se dice que las culturas indígenas mexicanas tuvieron una historia cíclica y atemporal en donde predominaron los mitos y los ritos. [...] Los europeos trajeron a América la idea y vivencia lineal del tiempo; un tiempo concebido como una línea que va del pasado al futuro. La temporalidad lineal histórica [...] es una concepción del tiempo que lleva al hombre a ser histórico.” Javier Ocampo López, «Mitos y creencias en los procesos de cambio de América Latina» en Leopoldo Zea (ed.), *América Latina en sus ideas*, México D. F., siglo XXI Editores, 2006, pgg. 402, 403.

<sup>40</sup> Ernst Bloch destaca que la importancia de la relación entre la linealidad orientada del tiempo histórico y la idea de utopía será fundamental en la definición de la representación de América Latina en el imaginario europeo (Cfr. *Infra*. Cap. 2 e Cap. 5). El filósofo subraya que, mientras que Tomás Moro designaba Utopía como un lugar, con el pasar del tiempo el concepto sufrió unas transformaciones que lo llevaron a dejar el espacio y a entrar en el tiempo colocándose en un futuro todavía no alcanzado –e inalcanzable: “when it is transposed into the future, not only am I not there, but utopia itself is not also with itself. This island does not even exist” (pg. 3)– que sólo una disposición lineal de la organización cronológica (pasado – presente – futuro) permite. La imposición de una nueva manera de concebir la temporalidad conlleva la posibilidad de la representación utópica que despoja el Nuevo Mundo de materialidad convirtiéndolo en un lugar que habita el horizonte de la posibilidad. Cfr. «Something’s Missing: A Discussion Between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing» en Ernst Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature*, Cambridge MA, The MIT Press, 1996.

<sup>41</sup> En América no tuvo ninguna importancia el papel de las diferencias lingüísticas en la conformación de las comunidades que luego se convertirían en naciones y tampoco el proceso de independencia involucró a las clases medias, sino que, más bien, fue guiada por los criollos y tuvo el objetivo de construir una identidad mestiza fuerte y compartida que excluyera y desarmara el potencial subversivo de los estratos más bajos de la sociedad: negros e indios.

administrativas y políticas españolas, en la definición de los sentimientos de autonomía identitaria en las colonias del imperio<sup>42</sup>.

La nación, como “unidad política, generadora de identidad, delimitadora de cultura o metodología cognoscitiva”<sup>43</sup> resulta ser uno de los productos más acabados de la modernidad y la exportación de este modelo identitario al nuevo continente es la prueba evidente de la colonización lingüística, territorial, histórica, en pocas palabras, cultural e identitaria del continente.

La uniformidad cultural necesaria para la formación de la identidad nacional<sup>44</sup> chocaba, en América Latina, con la heterogeneidad racial y social que se había creado con la llegada de los españoles y la consiguiente estratificación social<sup>45</sup> así que fue necesario crear narrativamente una unidad que no existía<sup>46</sup>. Son muchos los críticos que individuán en la novela la modalidad narrativa adecuada a la reproducción de lugares homogéneos que replican a nivel ficcional ese espacio en

---

<sup>42</sup> Cfr. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, México D. F. Fondo de Cultura Económica, 1993.

<sup>43</sup> Bernat Castany Prado, *Literatura posnacional*, ob. cit. pg. 55.

<sup>44</sup> Reflexionando sobre las migraciones y su último libro (*Ahora me rindo y eso es todo*, publicado a comienzos de Octubre de 2018) Enrique destaca la complejidad del discurso que hay que organizar para convencer a la gente de que prohíba la migración, en su propio país, de esas personas que les pagarán su seguridad social y el retiro, y llevarán una renovación genética, lingüística y profesional: “Hay que moverse a niveles simbólicos muy complicados para poder defender la imbecilidad de que no es bueno que un país se renueve, de que no es bueno que el pull genético de una nación se modifique para tener más variaciones, de que no es bueno que una lengua se nutra de otra lenguas [...] Hay que elaborar un discurso realmente complicado para convencer a cierto número de votantes, en nombre de un capital político, de que algo que siempre ha sido bueno de pronto sea malo” Cfr. Álvaro Enrique en «DEBAT / Biennial de pensament. Ciutat Oberta. Diàleg entre Álvaro Enrique i Juan Pablo Villalobos (VO Es)», en <https://vimeo.com/300708876> (19.11.18).

<sup>45</sup> Cfr. Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe*, ob. cit, pg. 47.

<sup>46</sup> Con respecto a las producciones literarias en el área andina, Cornejo Polar escribe que la imagen de la armonía delata, en el mismo acto de su constitución discursiva, la abisal heterogeneidad y los radicales conflictos de una América múltiplemente contradictoria” Cornejo Polar, A. *Escribir en el aire*, ob. cit. pg. 143.

el que los conflictos (sociales, raciales, de género) quedan resueltos en nombre de un orden identitario<sup>47</sup>.

Si los estados nacionales son “formaciones discursivas [...] que amalgamaron pueblo-nación-ciudadanía-Estado” de manera no natural<sup>48</sup>, es evidente el papel que la escritura, interpretada como modalidad cultural y de interpretación de lo real, seguía teniendo en la organización de la relación entre centro y periferia en América Latina. A través de la escritura, símbolo y modalidad expresiva de la cultura moderna occidental, se seguían estableciendo relaciones de poder y dominación en América y el nacimiento narrado de los estados nacionales confirma precisamente esta opresión.

### 1.3 *Un momento de cambio*

Hubo que llegar a la segunda mitad del siglo XX para que la reapropiación literaria de las modalidades narrativas europeas llevara a cabo el proceso de reivindicación identitaria. Fue necesario esperar que las modificaciones llevadas por las revoluciones artísticas vanguardistas reflejaran las grandes perturbaciones filosóficas que sacudían el mundo occidental después de la Primera Guerra Mundial, y de las innovaciones teóricas y científicas que refundaban la posibilidad de conocimiento de lo real en términos de incertidumbre<sup>49</sup>. En este momento los

---

<sup>47</sup> Cabe destacar el trabajo de Doris Sommers, *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2004 en el que la autora analiza la manera en la que “Las novelas románticas se desarrollan mano a mano con la historia patriótica en América Latina” (23). Sin embargo, también Cornejo Polar relaciona novela, modernidad y formación nacional. Cfr. Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, ob. cit. pg. 109 y el mismo Anderson opina que la novela ofreció los instrumentos técnicos para representar la nación. Cfr. Anderson, *comunidades imaginadas*, ob. cit. Hablando del momento en el que el modelo de organización política y social europeo empieza a extenderse a nivel mundial, Stephen Toulmin escribe que “it is no accident that the novel took shape and became popular at this stage in history”, Stephen Toulmin, *Cosmopolis, the Hidden Agenda of Modernity*, ob. cit. pg. 134.

<sup>48</sup> Mario Rufer; (ed.), *Nación y diferencia*, México D. F. Editorial Itaca, 2012 pg. 22.

<sup>49</sup> Toulmin explica que a comienzos del siglo XX las estructuras políticas y culturales europeas habían perdido credibilidad, las ciencias ya no se apoyaban en una fe incondicionada en la

mecanismos teóricos que sostenían la modernidad empiezan a tambalearse y a ponerse en duda, y todo esto se trasparenta en un lenguaje artístico que cuestiona los cánones anteriores, volviendo a definir su relación con la realidad en términos de relatividad más que de precisión y fidelidad. Por tanto, a través de la escritura muchos autores reclaman una independencia identitaria que pretende trastocar los polos de la situación periférica que hasta aquel momento había representado América en contraposición con Europa. Si las naciones y las identidades americanas son narraciones, se necesitan nuevas formas para hablar de la soledad americana, ese vacío ontológico del que hablan García Márquez y Paz.

La apropiación de la escritura fantástica que, en la estética del realismo mágico y de lo real maravilloso, marca la condición ontológica de América, revela la reivindicación de una esencia que ya no debe depender de las incapacidades expresivas y representativas de Europa. Los recursos retóricos y teóricos que, a partir de la conquista, habían sido empleados para llenar la diferencia cultural, se convierten en las herramientas utilizadas para afirmar una alteridad que, a pesar de las pretensiones occidentales, no había podido ser borrada.

Macondo no es sólo un pueblo sin cementerio, y por tanto sin pasado, donde hay que conservar “el talego con los huesos en espera de que hubiera un lugar digno para sepultarlos”<sup>50</sup>, sino que se convierte en la subjetivación de una realidad que hasta aquel entonces había tenido que sufrir la condición de objeto. Con esta palabra se afirma que ya no son necesarios *Los cien nombres de América* para definir una existencia “tan reciente que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo”<sup>51</sup>.

---

racionalidad de la naturaleza y la revolución freudiana había puesto en tela de juicio el valor del “yo” por tanto “by 1910, culture and society in Western Europe were on the verge of returning to the world of political moderation and human tolerance which was the dream of Henri de Navarre and Micheal the Montaigne” Toulmin, Stephen, *Cosmopolis, the Hidden Agenda of Modernity*, ob. cit. pg. 151.

<sup>50</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Barcelona, Random House Mondadori 1987, pg. 58.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pg. 9. Más adelante se verá la manera en la que las frases iniciales del libro de García Márquez evidencian también una reapropiación de una temporalidad no lineal y la manera en la que Álvaro Enrigue logra ir más allá de esta necesidad.

Si desde el primer encuentro entre el Viejo Mundo y el Nuevo la necesidad del uso de una *parole* mítica y caballeresca había puesto en evidencia la insuficiencia de una *langue* europea vacía de posibilidades expresivas, la revolución vanguardista y su rechazo total de los antecedentes cánones estéticos y formales permitió a los escritores del nuevo continente elaborar un estilo que “rompe la camisa de fuerza de la realidad y reconcilia por fin el raciocinio y la imaginación, la palabra y el gesto”<sup>52</sup>. La nueva escritura que ya no obliga al respecto de la actitud interpretativa disyuntiva porque no solo admite, sino que reivindica, el valor de la coexistencia de magia y razón, ensancha de posibilidades significativas la capacidad analítica de la realidad, afirmando que pueden existir formas de ser que se construyen a partir de una estructuración no dual y excluyente. La soledad es, al mismo tiempo, denuncia y reapropiación de esta diferencia. Denuncia de una disconformidad silenciada y obligada a redefinirse tomando una nueva forma, o sea a con-formarse según moldes ajenos, y apropiación de la riqueza identitaria que legitima.

Sin embargo, en la evidencia del vacío expresivo se manifiesta la toma de conciencia de que la distancia cultural sigue existiendo. En la dualidad que caracteriza las obras de Cortázar no se esconde solo la sospecha de una realidad “otra”, fantástica que existe detrás de la cotidiana<sup>53</sup> y real, sino también la posibilidad de poner de manifiesto esa realidad que, con respecto a Europa, siempre ha sido “otra”, la realidad fantástica de América.

La escritura fantástica de Cortázar, por ejemplo, obliga a reflexionar sobre la presencia de otro nivel de existencia, que no responde a las leyes que estructuran el mundo de las evidencias. Se trata de un mundo que sólo se puede vislumbrar en unos cuantos destellos repentinos que se cuelan a través de las grietas que

---

<sup>52</sup> Gabriel García Márquez, «Palabras para un nuevo milenio» en *Yo no vengo a decir un discurso*, ob. cit. pg. 41.

<sup>53</sup> Dice Cortázar: “En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo”. Cortázar, Julio, «Algunos aspectos del cuento» en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 255, marzo 1971, pg. 404.

cuartean la pared no tan compacta de la racionalidad. Así, el escritor argentino induce a reflexionar sobre la existencia de su país y de su realidad<sup>54</sup>, un mundo fantástico de verdad, que no se estructura a partir de las reglas que han llegado de occidente y que, para hablar del cual, las palabras y las formaciones discursivas europeas no sirven porque no logran abarcar una heterogeneidad que, para ser definida y conceptualizada, necesita una nueva lengua.

La misma dualidad se encuentra en los textos de Bioy Casares. Sin embargo, en las obras de este autor, la relación que une a los dos mundos, el real y el fantástico, es un poco diferente. La oposición de Bioy Casares no implica una subordinación, una ocultación de una existencia con respecto a otra<sup>55</sup>. Por esto las imágenes que pueblan sus textos son símbolos de dualidad: el espejo, el doble, el clon<sup>56</sup>. Fantástico y real viven uno al lado del otro, lo fantástico logra llenar de manera no verbal los intersticios que la realidad no puede colmar por falta de capacidad expresiva. Al mismo tiempo, las imágenes de dualidad, y sobre todo del sujeto dividido o replicado, cuestionan la idea del uno y la pretensión de la integridad y unicidad del sujeto, así como la concebía el pensamiento occidental. La aplicación de una forma de pensamiento disyuntiva había impuesto la estructuración de un sujeto único, centrado y cohesivo a partir del cual se edificaba una realidad que excluía toda posibilidad de que el uno implicara también el dos. La permanencia de lo inconsciente, de toda manifestación excedente, manifestaba la afirmación de una posibilidad de existencia que había

---

<sup>54</sup> “Un cuentista es un hombre que de pronto, rodeado de la inmensa algarabía del mundo, comprometido en mayor o en menor grado con la realidad histórica que lo contiene, escoge un determinado tema y hace con él un cuento [...]. Piensen en los cuentos que no han podido olvidar y verán que todos ellos tienen la misma característica: son aglutinantes de una realidad infinitamente más basta que la de su mera anécdota [...]. Y ese hombre que en un determinado momento elige un tema y hace con él un cuento será un gran cuentista si su elección contiene -a veces sin que él lo sepa conscientemente- esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana”, *Ibid.* pg. 408.

<sup>55</sup> Para Bioy Casares, la realidad se estructura como “dos mundos paralelos, ajenos, mutuamente indiferentes, incontaminados, pero secretamente comunicados” G. Schienes, A. Bioy Casares, *El viaje y la otra realidad*, Felro, Buenos Aires, 1988, pg. 32.

<sup>56</sup> Cfr. S. Regazzoni, «El doble en la obra de Adolfo Bioy Casares» en A. De Toro; S. Regazzoni (Ed.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*, Veuvert, Iberoamericana, 2002.

seguido existiendo y que perduraba, a pesar de la imposibilidad de ser insertada en el orden del discurso racional y de la capacidad de las palabras.

Además, cabe evidenciar la diferencia en la manera de entender la metáfora del espejo de Bioy Casares con respecto a la de Borges. Si para Bioy Casares los espejos son “un objeto que ejercía fascinación, porque en él, nítidamente, todo se multiplicaba muchas veces”<sup>57</sup>, el autor de *Ficciones* considera que los mismos artefactos “son abominables porque multiplican el número de los hombres”<sup>58</sup> y por tanto cuestionan el sentido de entereza y de integridad del yo, dejándolo perdido en un mundo que es la imagen simbólica de una esencia que ya no puede confiar en alguna forma de absoluto. Las palabras de Borges expresan la inquietud por la desintegración de la identidad y la multiplicación de las perspectivas que orientan las visiones de mundo. Éste se convierte en un laberinto del que no es posible huir no porque sea imposible encontrar la salida<sup>59</sup>, sino porque la repetición esquemática elimina las diferencias que posibilitan la orientación y dejan al hombre perdido en un desierto<sup>60</sup> en el que la homogeneidad del paisaje cancela las referencias y la variedad que caracteriza el paisaje con respecto a otro. Para Borges el universo, que es el libro, es una realidad caótica, abominable, en la que la toma de conciencia de que las imágenes reflejadas no son reales, sino meros simulacros<sup>61</sup> genera horror e inquietud<sup>62</sup>. Las preocupaciones del escritor

---

<sup>57</sup> A. Bioy Casares, *Memorias*, Barcelona, Tusquet, 1994, pg. 25.

<sup>58</sup> J. L. Borges, «Tlön, Uqbar y Orbi Tertius» en *Obras completas/I*, Argentina, Emecé, 2004, pg. 431.

<sup>59</sup> Iván Almeida explica que “Borges tiene una forma muy suya de concebir la idea de laberinto. En general cuando se piensa en la noción de laberinto, se le atribuye espontáneamente como rasgo principal ya sea el que corresponde a “para perderse”, ya sea el de “de donde no se puede salir”. Parece claro que Borges adopta esta segunda opción”, Iván Almeida, «Borges o los laberintos de la inmanencia» en R. Olea Franco (ed.), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, El colegio de México, 1999.

<sup>60</sup> Cfr. J. L. Borges, «Los dos reyes y los dos laberintos», en *Obras completas/I*, ob.cit.

<sup>61</sup> “la tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables porque la multiplican y afirman” J. L. Borges, «El tintorero enmascarado Hákim de Merv», *Ibid.* pg. 327.

<sup>62</sup> “Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos [...]. Temí, unas veces, que empezaran a divergir de la realidad; otras, ver



parecen esconder la turbación derivada de la conciencia de que la existencia de la realidad americana como simulacro de la europea, la amenaza con ser simplemente una ilusión. Por esto, la escritura fantástica de Borges reflexiona sobre el valor de la realidad, poniendo esta definición entre comillas y relativizando su alcance de manera que la relación entre objeto y simulacro deja de relegar la existencia del continente latinoamericano al ámbito de la no realidad. En la misma línea se inscribe la estética barroca de Carpentier. Así como la magia y lo fantástico han sufrido un traslado ideológico que les ha permitido dejar de ser una mordaza identitaria para convertirse en el arma de afirmación de una distancia que marca el valor de una existencia cultural autónoma, el estilo barroco, llegado a América con la conquista, ha vuelto independiente el alcance de sus recursos formales, llegando a desvincular el continente latinoamericano de la caracterización neomondista en la que Europa proyectaba las esperanzas utópicas de redención, con respecto a una decadencia de la que el barroco representaba la expresión artística<sup>63</sup>.

Allá donde la palabra y la escritura, por su linealidad y su forma unidimensional, no logran manifestar lo que va más allá de lo evidente, el exceso de lo barroco intuye y manifiesta todo lo que no cabe en la forma. En la cantidad inagotable que caracteriza un mundo donde la pluralidad se sustenta de oposiciones y contrastes, la estética barroca puede hablar de significados que van más allá de sus referentes y que escapan de las definiciones formales. La musicalidad que caracteriza el incipit de *Concierto Barroco* de Carpentier<sup>64</sup> sale de los límites de la armonía

---

desfigurado en ellos mi rostro por adversidades extrañas. He sabido que ese temor está, otra vez, prodigiosamente en el mundo. La historia es harto simple, y desagradable.” J. L. Borges, *El hacedor*, en *Obras completas/II*, Argentina, Emecé, 2004, pg. 164.

<sup>63</sup> Cfr. Lezama Lima *La expresión americana*, Madrid, Alianza, 1969.

<sup>64</sup> “De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platos recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amartillados por los trabajadores de la plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento de algas; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adorno de iniciales.” Alejo Carpentier, *Concierto Barroco*, en [http://ww2.educarchile.cl/UserFiles/P0001/File/articles-106205\\_Archivo.pdf](http://ww2.educarchile.cl/UserFiles/P0001/File/articles-106205_Archivo.pdf) (15.05.18).

instrumental para restituir la riqueza de un mundo cuya naturaleza viva y pujante no solo existe a pesar de, sino que se fundamenta en la oposición entre la blandura de la aliteración “pl” y la aspereza del sonido “r”. Más allá de la palabra, de la música que expresa con su forma, y de las imágenes que convoca con su contenido, la sinestesia expresiva de estas pocas líneas logra decir una posibilidad existencial que ya no necesita el artificio europeo para revelarse porque existe y funciona según otra lógica.

En Europa el nuevo lenguaje artístico manifiesta la crisis de las certidumbres que fundamentaban el sistema hermenéutico occidental y relativiza la centralidad de su papel en la definición de lo que es la cultura, dejando la puerta abierta a la aparición de todas esas posibilidades que hasta entonces habían representado una alteridad silenciada.

Las novelas y los autores del *boom* lograron reivindicar el derecho a la diferencia como algo propio, sin embargo, la carga innovadora de sus propuestas ya fuera en campo estético y temático, ya en el plano teórico, amenazó con convertirse en un riesgo, una nueva prisión identitaria que cristalizaba la imagen del continente en un estereotipo. El estilo que caracteriza las obras del *boom* y que por fin logra afirmar la independencia cultural latinoamericana y colocar el continente en un contexto cultural internacional, se convierte en una marca de éxito que obliga las generaciones sucesivas de escritores al respeto del nuevo canon. Nuevamente la imagen del Nuevo Mundo queda fijada en una simplificación que silencia las posibilidades expresivas alternativas.

La manifestación de América Latina como continente mágico de naturaleza y vitalidad exorbitantes, que solo los estilos del realismo mágico, de lo barroco y de lo fantástico pueden revelar, marca la reapropiación identitaria desterritorializando la esencia del nuevo continente con respecto a los modelos culturales occidentales, pero su disfrute la reterritorializa en una nueva representación fija y cristalizada. Como destaca Doris Sommers, “cuanta más resistencia se opone al romance nacional, más irresistible se vuelve”<sup>65</sup>. De hecho, la fuerza del rechazo y de la negación de los modelos anteriores vuelve a marcar una relación que, de

---

<sup>65</sup> Doris Sommers, *Ficciones fundacionales*, ob. cit. pg. 19.

alguna manera, sigue atestiguando una dependencia aunque la asimetría entre los dos polos haya menguado.

La voz que, desde las calles de Macondo, proclama una autenticidad cuyo grito debe ser escuchado, es la voz única de un continente cuya concepción unitaria no deja espacio a otras versiones. Obras como *Rayuela*, *Cien años de soledad*, *La región más transparente* eran “textos de raíz colectiva [...], parecían haber sido escritos desde la eternidad”<sup>66</sup>. Las voces de los autores de estos textos quedaban eclipsadas para dejar espacio a una llamada colectiva al reconocimiento de la autonomía identitaria y cultural y a la reclamación de una genealogía original. A este proceso contribuía también el papel del escritor en carne y hueso. Su palabra se anulaba diluyéndose en la narración de una colectividad, pero el suceso de su figura pública lo convertía en un nuevo mito que, al identificarse con su propio país, creaba un nuevo héroe capaz de concentrar el reconocimiento nacional. En las figuras de Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa, mexicanos, argentinos y peruanos se reconocían y se agrupaban.

En relación a la obra de Fuentes, Georgina Gutiérrez escribe que “México, su destino y el de los mexicanos, la mitología prehispánica, la incorporación de la cultura mexicana, los modos de hablar, de comportarse son varios de los intereses de Fuentes [...] que le descubren fuera de México como ‘escritor Mexicano’”<sup>67</sup>. El personaje de Ixca Cienfuegos en *La región más transparente*, representa el espíritu de México, ese mismo espíritu que en el último capítulo del libro dibuja la silueta de un país que ya no se reconoce en la imagen tradicional asociada al estereotipo de “lo mexicano” y que por tanto intenta reconocer en la pluralidad de sus manifestaciones históricas, geográficas, sociales y culturales una nueva forma de mexicanidad<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> Aníbal González, «Figuración y realidad del escritor latinoamericano en la era global», in *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. II, n. 2, verano 2014, pg. 274.

<sup>67</sup> Georgina García Gutiérrez, «El escritor y México. La ciudad, la literatura mexicana, lo mexicano». En Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Madrid, Catedra, 2014, pg. 13.

<sup>68</sup> “Fuentes revisará la historia mexicana en busca de explicaciones para entender el presente; sondeará a los mexicanos para comprender el porqué de una identidad fracturada y dispersa; profundizará en la cultura de México para ver qué es rescatable”, *Ibid.* pg. 31.

La búsqueda de una identidad colectiva sigue siendo una investigación principal en América Latina, tanto que, por ejemplo, es muy escasa la producción de autobiografías<sup>69</sup>. Las identidades particulares, las peculiaridades, pasan en segundo plano o son marginalizadas con respecto a la necesidad de autorreconocimiento en un modelo colectivo.

El *boom* visto como un fenómeno editorial, tuvo distintas consecuencias en el contexto literario latinoamericano. Por un lado, ayudado por los avances de las tecnologías, las capacidades de difusión y las nuevas posibilidades de acceso a los mercados editoriales que ahora sí prestaban atención a la literatura de América Latina, estimuló la participación en el proceso literario de una nueva generación de escritores que, halagados por los sucesos de quienes los habían precedido, quisieron hacer que se escuchara su voz. Con los escritores del *boom* la literatura había perdido su carácter académico y elitista y, como sus representantes, se había convertido casi en un espectáculo. Cuando, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la presencia mediática de los autores del *boom* empezó a desgastarse por trivializada<sup>70</sup>, según un típico proceso posmoderno<sup>71</sup> que atestiguaba la entrada del continente en un contexto cultural, económico y político internacional, el trabajo de la escritura pareció estar más al alcance de todos. La relativización de la importancia de estas figuras, entre otras causas<sup>72</sup>, permitió que emergieran las

---

<sup>69</sup> Julia Negrete subraya que en Hispanoamérica “la pregunta por el “yo” ha ido casi siempre acompañada por una finalidad testimonial. Las condiciones históricas y culturales de nuestros países han moldeado esa veta autobiográfica de tal manera que el interés por el yo se ha circunscrito a las preocupaciones de índole ideológica o social [...] los afanes de afianzar una identidad nacional, de defender la autonomía política y cultural, y la necesidad de conceder un espacio crítico a fenómenos sociales de diversa índole han influido en anteponer los deberes patrióticos a la pulsión narcisista de expresar asuntos más personales” Julia E. Negrete Sandoval, «Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea» En *Raíz diversa*, vol. 2, n. 3, Enero-Junio 2015, (online), pg. 223.

<sup>70</sup> Cfr. Aníbal González, «Figuración y realidad del escritor latinoamericano en la era global», ob. cit.

<sup>71</sup> Cfr. Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1986.

<sup>72</sup> Ya se ha hablado sobre la mayor facilidad de acceso al mercado editorial y Julia Negrete habla también de una “homogenización cultural” que a mediados del siglo pasado redujo las ataduras

voces, proyectos y temáticas de los autores del *post-boom*. Su escritura manifestaba una variedad de acercamiento a la ficción narrativa<sup>73</sup> que hacía caso omiso de la exigencia de presentar las instancias de una colectividad. En la pluralidad estilística se trasparenta una necesidad de libertad expresiva que evidencia la prioridad de la identidad con respecto a la comunidad y una atención para las necesidades de las existencias particulares que permite la aparición de esos grupos marginales (mujeres, homosexuales, indígenas, negros y otros grupos étnicos) cuya otredad había sido acallada o se había diluido en los estereotipos que la literatura del *boom* había creado<sup>74</sup>. Cada historia se volvía importante y tenía el derecho de ser relatada, así como cada voz tenía el derecho de decir su verdad.

También para estos autores la indagación de la problemática identitaria seguía siendo fundamental, sin embargo, ya no era la identidad latinoamericana lo que se investigaba. La globalización estaba trayendo consigo muchas consecuencias en distintos planos. Las nuevas tecnologías y las redes sociales acortan las distancias y eliminan los confines físicos al crear un hiperespacio y un tiempo generalizado en el que ni siquiera las distinciones entre día y noche tienen relevancia para dos personas que comunican desde distintos puntos del mundo. Además, permiten una mayor posibilidad de difusión y ofrenda de posibilidades investigativas y la

---

sociales permitiendo la libre expresión de voces y temáticas antes silenciadas o marginalizadas (mujeres, homosexuales, niños, grupos subalternos). Cfr. Julia E. Negrete Sandoval, «Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea», ob. cit. pg. 227.

<sup>73</sup> González cita como ejemplo: “las narraciones de experimentación lingüística y semiótica de Severo Sarduy y Manuel Puig, la narrativa testimonial y documental de Miguel Barnett, Elena Poniatowska y Rigoberta Menchú, la boga de la nueva novela histórica que culminó en el Quinto Centenario, la nueva novela negra de Paco Ignacio Taibo II y Leonardo Padura Fuentes, y la nueva novela sentimental encabezada por Alfredo Bryce Echenique”, Aníbal González, «Figuración y realidad del escritor latinoamericano en la era global», ob. cit. pg. 276.

<sup>74</sup> Seguir describiendo el continente como un lugar de encanto y magia, como hacen novelas como *La casa de los espíritus* o *Como agua para chocolate* significa cerrar los ojos sobre la existencia de esa misma heterogeneidad que había sido silenciada por los conquistadores y por los proyectos nacionales. Además, la evidencia aplastante de un continente estremecido por las violencias de las dictaduras, el horror de los desaparecidos en distintos países o de la represión estudiantil en México estaba demostrando que en América había mucho más que una maravillosa y mágica realidad.

propagación de nuevas formas y temáticas de saber que han contribuido a crear un nomadismo<sup>75</sup> académico y literario que, relativizando la importancia de la proveniencia nacional en la posibilidad de investigación, ha implicado una reflexión sobre la identidad nacional. Al mismo tiempo, las modificaciones del sistema económico hacia una modalidad flexible y globalizada<sup>76</sup> y el avance infraestructural que este cambio ha necesitado para permitir la deslocalización de los centros productivos<sup>77</sup> han ofrecido una mayor posibilidad de viajar y hasta de mudarse durante períodos a veces muy largos hacia otro país.

Todo esto supuestamente ha implicado una problematización identitaria relacionada con la crisis del concepto de nación y pertenencia nacional que ha impulsado hacia una renovación de la escritura, de sus temáticas, sus recursos formales.

La modernidad ha empezado a entrar en crisis en el momento en el que ha nacido<sup>78</sup>, –el romanticismo y sus manifestaciones filosóficas y literarias (entre las cuales el gótico y la literatura fantástica<sup>79</sup>) no serían sino expresión de una postura

---

<sup>75</sup> Son muchos los escritores cuya vida y escritura expresa cierto nomadismo. Entre otros cabe recordar que Roberto Bolaño, por ejemplo, ha vivido en México, Guadalupe Nettel ha vivido y estudiado en París, Mario Bellatin es mexicano y peruano, Álvaro Enrigue vive y enseña en Nueva York, Juan Pablo Villalobos ha vivido en Brasil y ahora reside en Barcelona.

<sup>76</sup> David Harvey analiza las razones y las consecuencias del paso de una economía de tipo fordista a una que él denomina “de acumulación flexible” Cfr. David Harvey, *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires, Amorrotu, 2012. Para Bauman la transformación del capitalismo pesado en capitalismo ligero es lo que influye en la condición líquida de la actualidad, Cfr. Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000. También Jameson reflexiona sobre la importancia del capitalismo tardío en las modificaciones de las formas de pensar la actualidad, Cfr. Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Editorial Trotta, 1996. Castany Prado, en cambio, estudia las consecuencias de la globalización en la creación de un contexto literario posnacional, Cf. Bernat Castany Prado, *Literatura posnacional*, ob. cit.

<sup>77</sup> Cfr. Vicente Luis Mora, «Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal» en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, ob. cit. pg. 319-343.

<sup>78</sup> Cfr. Stephen Toulmin, *Cosmopolis, the Hidden Agenda of Modernity*, ob. cit.

<sup>79</sup> David Roas explica que el género fantástico que nació con el gótico alcanzó su plena madurez con el romanticismo porque “los románticos [...] postularon que la razón, por sus limitaciones, no era el único instrumento de que disponía el hombre para captar la realidad. La intuición, la

filosófica y artística consciente de que hay mucho más de lo que puede ser conceptualizado y explicado por la razón— y a finales del siglo XIX y comienzos del XX el pensamiento europeo ha empezado a manifestar de manera deliberada los miedos relacionados con este deterioro<sup>80</sup>. Sin embargo, los procesos de la globalización han llevado hacia los extremos las consecuencias de un cambio de pensamiento, generalizándolo en todo el mundo occidental<sup>81</sup>.

La decadencia de Occidente, que se expresa de diferentes maneras (pérdida de fe en el porvenir, muerte de la historia, caída demográfica...)<sup>82</sup>, manifiesta una crisis del sistema hermenéutico moderno que, a partir de la revolución cartesiana, ha modelado el pensamiento occidental<sup>83</sup>. Si la centralidad de Europa ya había empezado tambalearse desde el punto de vista político y económico, con el ingreso en el escenario mundial de los Estados Unidos, también la aparición de los nuevos países resultantes del fracaso del sistema colonial alentó la emersión de nuevas voces y perspectivas portadoras de significaciones nuevas. La globalización<sup>84</sup> intervino cuando las modificaciones económicas, políticas,

---

imaginación eran otros medios válidos para hacerlo.” David Roas, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pg. 23.

<sup>80</sup> El aforismo nietzscheano según el cual “Dios ha muerto” evidencia la toma de conciencia de que ya no hay una palabra única capaz de decir el mundo de manera absoluta y abarcadora; y justificar y dar sentido al actuar humano. Ha desaparecido la posibilidad de refugiarse en una ley a partir de la cual es posible clasificar lo existente y hacia la cual dirigir acusaciones frente a lo inexplicable de la existencia. Como decía Sartre, el hombre se ha quedado solo y sin excusas y está condenado a ser libre. Cfr. Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1968.

<sup>81</sup> Cfr. Catalina Quesada Gómez, *Literatura y globalización: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2014.

<sup>82</sup> Cfr. Carlo Bordonni (ed.), *Il declino dell'occidente revisited*, Milano, Udine, Mimesis Edizioni, 2018.

<sup>83</sup> Habermas no comparte la teoría de Lyotard según la cual la posmodernidad significa el fracaso del proyecto moderno iluminista, sin embargo, reconoce que el proyecto de la modernidad todavía no se ha acabado y necesita ser puesto nuevamente en marcha. Cfr. Jürgen Habermas, «Modernidad: un proyecto incompleto» en *Punto de vista*, Buenos Aires, N. 21, agosto 1998.

<sup>84</sup> Así como señala Castany Prado, hay distintas posibilidades para presentar el fenómeno de la globalización: “un fenómeno reciente que empezó en la década de los setenta con el advenimiento del posindustrialismo, la intensificación de las crisis económicas y la expansión del neoliberalismo

técnicas y culturales que afectaban Occidente trastocaron la concepción eurocéntrica del mundo, homogénea, totalizadora, organizada jerárquicamente y teleológicamente orientada. Aunque la lógica de la colonialidad, el lado oscuro de la modernidad, siga funcionando<sup>85</sup>, ésta convive con una situación de posnacionalismo y relativización del valor de las fronteras. Esta situación permite la disminución del aislamiento de muchos países, el intercambio de ideas, el nomadismo y las consecuentes hibridación e indeterminación identitaria permitiendo la puesta en tela de juicio de los paradigmas existenciales válidos hasta ahora<sup>86</sup>.

Frente a estas transformaciones económicas, políticas y culturales, la afirmación del escritor mexicano, Álvaro Enrigue, (Guadalajara, 1969) según el cual “la modernidad, en Hispanoamérica, no se construyó, se impuso: fue un fenómeno exógeno que hubo que incorporar”<sup>87</sup>, evidencia la conciencia de que el sistema de categorías a partir del cual se han modelado las identidades americanas, no

---

como discurso hegemónico occidental; entenderla como un fenómeno que remonta a la época del colonialismo, [...] entenderla como un período que comenzó en el siglo XVI con la aparición del método científico moderno y la formación del sistema capitalista; o entenderla como un fenómeno tan antiguo como la humanidad misma” Cfr. Bernat Castany Prado, *Literatura posnacional*, ob. cit. pg. 15. Aquí se toma en consideración la primera acepción a la que hace referencia la cita anterior.

<sup>85</sup> Cfr. Walter Mignolo, *La idea de América Latina*, ob. cit.

<sup>86</sup> La reacción posmoderna es sólo una de las posibles posiciones tomadas frente al debilitamiento de las categorías hermenéuticas modernas. Castany Prado sigue argumentando que una postura totalmente opuesta es aquella representada por el fundamentalismo o que se sustenta precisamente a partir del encarnizamiento de estas definiciones. La discriminación, en este caso, estriba en la posición desde la cual se vive la modificación. Mientras que para algunos países esta posibilidad representa el alcance de una mayor posibilidad expresiva, para otros es vivida como una exacerbación de una situación de sufrimiento económico, político y social. (Cfr. Bernat Castany Prado, *Literatura posnacional*, ob. cit.). Mignolo coincide con esta perspectiva hablando de herida colonial y subrayando la importancia de la brecha que la posición con respecto a esta herida (impuesta o sufrida) conlleva. Los ejemplos citados antes (Los caracoles zapatistas, Amawtay Wasi, la Asociación Caribeña de Filosofía...) representan una tercera manera de responder a la crisis de la modernidad. Cfr. Walter Mignolo, *La idea de América Latina*, ob. cit.

<sup>87</sup> Álvaro Enrigue, *Valiente clase media. Dinero, letras y cursilería*, Barcelona, Anagrama, 2013, pg. 10.



arraigaba en un fundamento cultural autónomo e independiente sino que su desarrollo tuvo que conformarse, adaptándose a una situación de pluralidad y heterogeneidad.

El debilitamiento y la relativización de las estructuras ideológicas europeas está poniendo al descubierto, en México, la vacuidad y la incongruencia de los principios sobre los que se han edificado. Así como los hábitos europeos que uno de los personajes de Enrígue utiliza cuando, llegando del viejo mundo, desembarca en las Indias Occidentales, el sistema de categorías llegado con la conquista manifiesta ahora su incompatibilidad e inadecuación con respecto a la realidad americana.

Esta evidencia impulsa, en la escritura de Enrígue, unas preguntas que ya no investigan la identidad latinoamericana, intentando rastrear los orígenes de una genealogía negada, sino que cuestionan precisamente los fundamentos teóricos que están a la base del sistema del pensamiento que ha permitido este silenciamiento identitario. Estimulado por las incoherencias culturales que han caracterizado la historia de su país y, más en general de América Latina, el escritor analiza la naturaleza de los conceptos que sustentan el pensamiento moderno (el sujeto único que organiza el mundo, el tiempo histórico, el estado nación, las construcciones ideológicas totalizadoras), para desentrañarlos y exhibir sus límites.

#### *1.4 Historias perpendiculares*

Muchos de los libros de Álvaro Enrígue se desarrollan entre el pasado y el presente. Aunque los acontecimientos que dan vida a la narración de su primer libro, *La muerte de un instalador* (1996), retraten algunos aspectos de la situación artística y social de la capital mexicana en los años 80, hay, en el texto, muchas referencias al pasado del país, filtradas por la memoria del protagonista que recuerda las lecciones de vida que le daba el abuelo. En los sucesivos libros el autor enfrenta, con una libertad mayor, que no acepta confines territoriales o temporales, la herencia de un pasado cultural que no es solo mexicano sino mundial. Los relatos de *Virtudes capitales* (1998) se mueven entre la ciudad de

México del siglo XX y la época de las cruzadas a Jerusalén. *El cementerio de las sillas* (2002) entrelaza distintos hilos narrativos que unen la conquista romana en el noreste africano a un viaje que, en los años sucesivos a la conquista española en América, lleva uno de los protagonistas al Caribe y sucesivamente a Nueva España, relatando también la manera en la que la estirpe cuyas aventuras protagonizan el libro se ha derramado por el mundo hasta terminar dando a Puebla de los Ángeles y luego a la Ciudad de México. También los cuentos de *Hipotermia* (2006) presentan una variedad cronológica y geográfica que expresa la amplitud del contexto cultural al que hace referencia la obra de este autor, mientras que *Vidas perpendiculares* (2008) muestra el valor generativo que el pasado puede tener en la construcción identitaria ya que el protagonista de este texto logra subjetivarse precisamente gracias a los recuerdos de sus innumerables existencias vividas en las más distintas épocas y zonas del planeta. *Decencia* (2011) enfrenta más de cerca la historia mexicana y lo hace saltando entre el pasado revolucionario y un presente cuyas inquietudes son la consecuencia de ese periodo. Sin embargo, es en *Muerte súbita* (2013) donde el pasado tiene un papel fundamental para la narración ya que toda la historia está ambientada en el momento en el que el siglo XVII está dejando lugar al sucesivo.

El autor ha negado que sus textos sean novelas históricas<sup>88</sup> y, a pesar de la importancia que la Historia tiene en su obra, ha afirmado que la exploración ficcional del pasado le sirve para intentar comprender la actualidad.

En efecto, con respecto al primer libro, aclara que ese texto fue el producto de un hartazgo con el poder absoluto que tienen las clases altas, los políticos, los policías en México<sup>89</sup> y, sucesivamente, en ocasión de la publicación de *Muerte súbita*, reconoce que las personalidades y los acontecimientos involucrados en la narración de este libro tienen mucho que ver con la situación actual de su país por ser ese momento borroso en el que un siglo –el XVI– y un mundo morían para

---

<sup>88</sup> Cfr. Álvaro Enrígue en «Palabra de autor - Álvaro Enrígue (11/04/2015)», [https://www.youtube.com/watch?v=DoZ8Xn\\_SJD8&t=220s](https://www.youtube.com/watch?v=DoZ8Xn_SJD8&t=220s) (09.07.2018).

<sup>89</sup> “La novela reseñaba eso [...]: el hecho de que si un millonario en México quiere coleccionar, en lugar de una obra de arte, a un artista, puede. Nadie le va a hacer nada” Cfr. Álvaro Enrígue, «La muerte de un instalador de Álvaro Enrígue 2/3» en <http://www.elem.mx/autor/datos/1502> (23.10.18).

darle el paso a una nueva realidad, “muy parecido al que tenemos ahora en México”<sup>90</sup>. Además, el escritor ha precisado que “la novela está escrita con la rabia de lo que está pasando en el mundo de hoy; estoy harto de que ganen los malos y arrasen con todo y los buenos, los desaparecidos, se queden sin nada”<sup>91</sup>.

Resulta evidente por estas palabras que la escritura sirve al autor para problematizar la realidad en la que está metido. Sin embargo, cabe notar que si el contexto mexicano le sirve como estímulo y punto de partida, las respuestas que la escritura busca no pueden prescindir de las conexiones e influencias culturales de un mundo que se ha vuelto globalizado. Hay un deslice, o por lo menos así parece, entre los comienzos de una trayectoria artística más enfocada a la situación mexicana, y el punto actual en el que se encuentra una investigación literaria que abarca contextos que se han vuelto mundiales y hunden sus raíces en un pasado que custodia las razones de la situación actual y llega hasta la antigua civilización romana. Si antes las inquietudes de Enrígue brotaban de la incomodidad con respecto al poder de las clases altas mexicanas, ahora la rabia que empuja la creación está dirigida hacia “los malos”, esos que, en el México del siglo XX, así como en la Nueva España de los años inmediatamente sucesivos a la conquista o en la Roma barroca del siglo XVI, ganan siempre. Las dudas frente a la manera en la que se ha llegado a esta situación se manifiestan en una escritura que explora los orígenes, las formas y las manifestaciones de ese modelo de civilización moderna que la cultura occidental ha querido imponer en México, así como en toda América Latina.

Con su primer libro Álvaro Enrígue ganó el premio Joaquín Mortiz para la primera novela y el jurado que se lo asignó opinó que “un premio de primera novela debe reconocer una visión única del mundo.”<sup>92</sup> *Muerte súbita*, en cambio, ha sido ganador del premio Herralde, y del premio Iberoamericano de Novela

---

<sup>90</sup> Álvaro Enrígue en «Palabra de autor - Álvaro Enrígue (11/04/2015)», ob. cit.

<sup>91</sup> Cfr. Carles Geli, «Caravaggio y Quevedo se retan al tenis en el último Herralde de novela» en *El país*, 4 de noviembre 2013, en [https://elpais.com/cultura/2013/11/04/actualidad/1383560401\\_549806.html](https://elpais.com/cultura/2013/11/04/actualidad/1383560401_549806.html) (23.10.18).

<sup>92</sup> Cfr. R. Beltrán, H. Lara Zavala y E. Serna, en «La muerte de un instalador» en <http://www.elem.mx/obra/datos/72805> (23.10.18).

Elena Poniatowska. La motivación con la que se la ha atribuido este reconocimiento considera que la novela:

logra crear un retablo barroco donde se sintetizan múltiples tiempos y espacios en una estructura armónica y compleja. La novela se inscribe en una tradición contemporánea que reflexiona sobre la creación misma y urde un entramado poético de la historia que inaugura un espacio para la imaginación verbal mediante una propuesta estilística original y novedosa<sup>93</sup>.

Parece, por tanto, que a lo largo de su trayectoria, la actividad artística y ficcional han acompañado a Enrigue en la creación de mundos literarios alternativos que le han permitido, desde un punto de vista alejado y, por tanto, más objetivo, reflexionar sobre los valores y los principios que rigen su misma realidad. Las historias perpendiculares que se desenredan en sus textos ofrecen al autor y al lector la posibilidad de analizar desde una perspectiva diferente de la ofrecida por las interpretaciones tradicionales, un mundo en el que las definiciones identitarias y culturales no están dadas por sentadas.

En este contexto, a través de la escritura histórica, Enrigue muestra la construcción lingüística del pasado y de la tradición cultural e identitaria. El escritor es consciente de que “la idea que tenemos de lo que somos, en este proceso del siglo XIX y principios del XX de la construcción de la idea de país, fue que generamos una serie de discursos fundamentalmente lingüísticos que nos han dado un sentido de pertenencia”<sup>94</sup> y, a la luz de esta consideración, problematiza, con sus textos, el potencial creador de las palabras y de las definiciones para que el lector sienta “que mi mal humor es justificado. Que mi

---

<sup>93</sup> Cfr. *La Vanguardia*, «Álvaro Enrigue gana el Premio de Novela Elena Poniatowska» en <https://www.lavanguardia.com/cultura/20141008/54416861678/el-mexicano-alvaro-enrigue-gana-el-premio-de-novela-elena-poniatowska.html> (23.10.18).

<sup>94</sup> Cfr. Carlos Rojas Urrutia, «Álvaro Enrigue. El lenguaje como narcótico para el entusiasmo», en <http://www.correodellibro.com.mx/entrevista/el-lenguaje-como-narcotico-para-el-entusiasmo/> (29.10.18).

impaciencia con lo que hemos hecho con el mundo merece que nos afiliemos a un partido que no esté de acuerdo con nada y punto”<sup>95</sup>.

El análisis de la obra de Enrígue se concentrará, por tanto, en el estudio de esos textos que ponen en tela de juicio, parodiando y exhibiendo sus límites e incongruencias, las categorías típicas de la modernidad occidental con la que se ha medido la realidad de México y Latinoamérica.

---

<sup>95</sup> *Ibidem.*

## **2. LA MUERTE DE UN INSTALADOR: LA RENUNCIA A LA METAFÍSICA**

### *2.1 La muerte de la utopía*

El primer libro de Enrigue, *La muerte de un instalador* (1996) comienza con un final, el final por excelencia: la muerte. Fiel a su título, el libro anuncia desde el principio cuál será el hilo que acompañará el texto y anticipa que la persona de la que se habla al abrirse el capítulo morirá. Cuando escribe que “se llamaba Simón, pero se presentaba como el Utopista. Al menos así lo hizo al sentarse en la cornisa el último día de su vida”<sup>1</sup>, Enrigue deja bien en claro que no hay porvenir para este personaje y no permite al lector ni siquiera un instante de duda o esperanza con respecto a la suerte del hombre y de todo lo que este representa. Así pues, desde el comienzo, la atención del lector está dirigida por el autor hacia dos temáticas: la muerte y la Utopía, emblemas, de una forma de pensamiento abstracta y trascendente<sup>2</sup>.

La historia y la narración, por tanto, comienzan con la aparición de un tal Simón apodado el Utopista. La referencia a Bolívar es evidente y no puede sino evocar un paralelismo con la historia de la América Latina postcolonial cuya narración empieza cuando la utopía del Libertador permite el logro de la independencia política con respecto al imperio español y alienta una promesa de grandeza basada en la autodeterminación identitaria y cultural.

A dos siglos de distancia es posible ver, a través de las palabras de Enrigue, y a través de la suerte a la que el autor destina el personaje, definido un “prescindible desconocido”<sup>3</sup>, cómo ha terminado aquel episodio.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Álvaro Enrigue, *La muerte de un instalador*, México D. F., Editorial Joaquín Mortiz, 1996, pg. 11.

<sup>2</sup> Aunque la utopía se convertirá también en un proyecto político y social a partir de Thomas More.

<sup>3</sup> Álvaro Enrigue, *La muerte de un instalador*, ob. cit. pg. 11.

<sup>4</sup> En este marco el Libertador está evocado como símbolo de un proyecto que se ha vuelto utópico fracasando. Utilizando estos conceptos Enrigue estructura desde el comienzo la narración de forma alegórica.

Simón está participando en una fiesta organizada en la terraza de un palacio y su intento es atraer la atención del hombre que protagoniza la reunión: el millonario y coleccionista de arte Aristóteles Brummell-Villaseñor quien, con otros cuantos invitados (los *abismados*) está sentado en la cornisa de la terraza, conversando “con las piernas al aire, seis pisos por arriba de la calle Nizza”<sup>5</sup>. Aristóteles será el protagonista del libro de Enrigue y su nombre, como el del utopista, puede dirigir la atención del lector hacia el otro lado del océano donde, en otros tiempos, el filósofo griego, tocayo del protagonista de Enrigue, definía el concepto de metafísica.

La metafísica, por tanto, parecería ser el punto focal, la isotopía que establece la organización del texto. Así, la identificación de los principios primarios que, más allá de las manifestaciones físicas, restituyen las esencias de los objetos, se convertiría en clave de lectura para la interpretación del texto. Sin embargo el lector no tarda en percatarse de que esta perspectiva está equivocada. El doble apellido del hombre lo caracteriza de manera muy clara pero en dos sentidos diferentes. El primer apellido es una referencia a Georges “Beau” Brummell, considerado el primer verdadero dandy y, por tanto, arquetipo de una estética en la que la apariencia no solo prima con respecto a la esencia sino que se convierte en valor y medida de evaluación de lo existente<sup>6</sup>. La exaltación de la individualidad, el rechazo de las normas comunes y de la mediocridad, así como una reaccionaria nostalgia por un pasado en el que las calidades aristocráticas distinguían al hombre de las masas, son los rasgos que, por un lado, caracterizan Aristóteles

---

<sup>5</sup> Esta cita no está presente en la primera versión de la novela publicada por la Editorial Joaquín Mortiz. Asimismo se puede leer en la tercera edición publicada por Penguin Random House. Cfr. Álvaro Enrigue, *La muerte de un instalador*, Penguin Random House en Google books (13.06.18).

<sup>6</sup> “Brummell established the image of a life remarkable for its social artistry; in the position of parasite [...] he contrived to waste life in such a way as to be respected, feared and admired [...]. Brummell’s life style was that of a member of Veblen’s leisure class.” Thomas Spence Smith, «Aestheticism and Social Structure: Style and Social Network in the Dandy Life» en *American Sociological Review* Vol. 39, No. 5 Oct., 1974, pp. 725-743.

Brumell. Su existencia es una vida de placeres y gozos muy materiales en la que no caben los grandes principios ni los valores éticos o morales<sup>7</sup>.

Por otro lado, si el primer apellido remite a un origen extranjero, el segundo, Villaseñor, inserta al millonario en el contexto hispanoamericano y el uso que Enrigue hará de este apellido en *Decencia*, lo conecta con la revolución mexicana y por tanto lo arraiga profundamente en la historia de México, relacionándolo con el proceso histórico-social de formación de la nación. Longino Brumell Villaseñor es el protagonista de *Decencia*, el sexto libro de Enrigue. Cuando es un niño, durante la revolución, las tropas revolucionarias le arrebatan a su familia todas las propiedades. Aun así, una vez alcanzada la edad adulta logrará obtener fama y dinero colaborando con las mismas personas que lo habían despojado de sus pertenencias. Además el apellido “Villaseñor” tiene una trascendencia aún más amplia. En la primera edición de *La muerte de un instalador*, publicada por la Editorial Joaquín Mortiz, la dedicatoria que abre el texto recita: “A la memoria de mi abuelo Luis, ejecutante magistral de la civilidad feroz”<sup>8</sup>. En la edición Penguin Random House de 2012, en cambio, el homenaje es diferente: “A la memoria de Luis Enrigue Villaseñor ejecutante magistral de la civilidad feroz”<sup>9</sup>. Por esto cabe pensar que el apellido pertenece al abuelo de Enrigue y que, por tanto, se relaciona no sólo con la historia del México narrado en la novela, sino que, además, sale del marco literario y abarca una reflexión sobre la realidad mexicana extratextual. Esta referencia, por tanto, añade una componente de autoficción,

---

<sup>7</sup> Para Agamben el dandy que “hace de la elegancia y de lo superfluo su razón de vida” (94) representa el espíritu de un momento –el que ve la transformación del objeto artesanal en artículo de masa – en el que la relación con los objetos se está modificando. La trasfiguración poética que le da preminencia a la estética sobre la fruición utilitaria despoja el objeto de su valor de uso. Aristóteles es Brum(m)ell porque, así como el millonario hará con el velorio de Sebastián Vaca cuando convertirá el acontecimiento en una performance artística, el dandy expresa “un mundo que glorifica al hombre tanto más cuanto lo reduce a objeto” (98). Cfr. Giorgio Agamben, *Estancias*, Valencia, PRE-TEXTOS, 2006.

<sup>8</sup> Álvaro Enrigue, *La muerte de un instalador*, ob. cit. dedicatoria.

<sup>9</sup> Álvaro Enrigue, *La muerte de un instalador*, Penguin Random House, ob. cit.



presente en toda la obra del autor<sup>10</sup>, que ensancha la reflexión de Enrigue, entrelazando realidad, ficción, pasado y presente. Todo esto demuestra que, como se verá más adelante en la narración, Aristóteles es mexicano de pura cepa, sin embargo, así como demuestran su nombre de pila y el primer apellido, en esta genealogía no se agota su identidad sin que su manera de ser más bien la desmiente.

En la vida de Aristóteles no hay ninguna actitud metafísica o referencia a principios y valores abstractos, nada trasciende el plan de la materialidad y de la pura efectividad. La referencia al filósofo griego, por tanto, lejos de ser un homenaje, se convierte en una parodia de todo lo que este representaba, es decir, la filosofía griega, cuna de la cultura occidental y canon de sabiduría que, a su vez, encarna la existencia de un mundo cognoscible a través del uso de la razón y de la deducción, la posibilidad de establecer verdades que tengan valor universal y, por lo tanto, la idea misma de metafísica.

El nombre del millonario es un guiño que Enrigue hace al lector, una pequeña trampa que lo invita a tomar una actitud crítica frente al texto y a poner en tela de juicio la escritura y la palabra del escritor para no convertirlas en fuentes de autoridad que impidan la reflexión.

Además del contraste entre nombre y apellido, lo que revela inmediatamente la actitud de Aristóteles es la conversación que está llevando adelante con un pintor, al abrirse la novela. Con respecto a la pintura el millonario afirma:

No estoy seguro [...] de que la pintura represente a la perfección nuestra sensibilidad plástica, de lo que no dudo es de su permanencia: sólo se ocupan paredes para exhibirla; yo, francamente, nunca renunciaría a ninguna de las salas de mi casa para montar ahí una instalación.<sup>11</sup>

El arte para el hombre no tiene capacidad metafórica. Aristóteles duda de que tenga —o nunca haya tenido— la capacidad de expresar la sensibilidad artística,

---

<sup>10</sup> Cfr. María del Carmen Castañeda Hernández, «Hipotermia de Álvaro Enrigue ¿Autobiografía o texto autoficcional?», en <http://critica.cl/literatura/hipotermia-de-alvaro-enrigue-%C2%BFautobiografia-o-texto-autoficcional> (05-06.18).

<sup>11</sup> Álvaro Enrigue, *La muerte de un instalador*, ob. cit. pg. 11.

algo que va más allá de lo evidente. No hay esencialismo, ninguna capacidad trascendente en el producto artístico. Lo único que le importa al millonario, lo único que llama su atención es el empeño físico y material que este representa: la ocupación de un espacio que, una vez dedicado a ese uso, ya no podrá ser utilizado de ninguna otra manera. El arte, de este modo asume características reaccionarias, impide el cambio, la transformación y, sobre todo, impide la renovación que permite que el consumo perpetuo y la novedad se conviertan en una ganancia. El artista, en cambio, subraya que “la instalación es pasajera; sólo nos representa en la medida en que desconfía del futuro”<sup>12</sup> y parece otorgarle al arte esa capacidad expresiva que Aristóteles le negaba, la capacidad de decir algo más de la realidad para acercarse a lo que trasciende lo evidente. Sin embargo cuando, sucesivamente, relaciona la incertidumbre respecto al porvenir, con la inseguridad de los financiamientos estatales<sup>13</sup> a los artistas, disminuye la importancia de su afirmación, le quita valor existencial y la reduce a una simple duda sobre la posibilidad de ganarse la vida después del término de la beca.

Aristóteles, representa el punto de vista del capitalismo liberal y del consumismo más abominable y gratuito como condición de su existencia, porque todas sus acciones están dirigidas a acrecentar su capital. De hecho cuando el pintor se va y alguien le pregunta al millonario de qué hablaba con “ese pesado” el hombre le contesta: “de nada grave: quiero un buen precio por su última serie”<sup>14</sup>. La conversación no es nada grave, nada importante, lo único que importa para el heredero de la fortuna Brumell-Villaseñor es el asunto del dinero como forma de poder, cuestión que, aunque no encarada abiertamente, parece quedar implícita en los discursos que afronta.

Brumell pasa de una conversación a otra, todos parecen buscar su compañía, su protección o su atención, incluso Simón que, al irse el pintor, cerca del cual estaba sentado, se encuentra cara a cara con Aristóteles e intenta aprovechar la ocasión para hablarle. Sin embargo, no lo logra porque:

---

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> “Una vez que pase de moda la subvención pública para los artistas jóvenes, el fin del género habrá llegado: no hay instalacionistas sin becas”, *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibid*. pg. 12.

Dudó un momento sobre si debería dirigirse de tú o de usted a aquel joven espectral. Suspiró. Se incorporó. Levantó el dedo índice y justo cuando iba a comentar –de usted– que aquella plática le recordaba un célebre discurso de José Martí<sup>15</sup>, una mujer [...] le preguntó al millonario [...].<sup>16</sup>

La escena, bastante cómica, pone en evidencia la distribución de las distintas posiciones sociales y de los papeles de Simón y de Aristóteles y también ofrece la posibilidad de volver a reflexionar sobre las relaciones entre utopía, capital y poder. El Utopista es un personaje débil e inseguro que pierde su ocasión porque ni siquiera logra decidir si debe ponerse al mismo nivel que Aristóteles (tuteándole) o adoptar una posición subordinada (lo que al final elige). Esta falta de personalidad y determinación no es una condición circunstancial, debida a la incomodidad de la posición aleatoria en la cornisa, sino una cualidad que provoca su marginalidad desde su llegada a la fiesta donde “nadie lo había invitado a sentarse y nadie le preguntó su nombre, mucho menos su insufrible y falaz apodo”<sup>17</sup>. La utopía ni siquiera tiene nombre, su identidad es autorreferencial porque para todos los que integran la fiesta el hombre casi no existe.

A excepción de Aristóteles, Simón y un tal Rubén, los demás participantes de la velada no tienen nombre y están evocados a través de sus apodos (el Enano, La Güera, el suramericano, el Negro, la Flaca), lo que hace sospechar que más que personas sean máscaras, representaciones o metáforas. Uno de ellos, el que todos llaman el Enano, está descrito por el narrador como un hombre de cabeza monumental. Esta imagen, que evoca una caricatura o una caracterización, más que una descripción neutra, parecería no tener sentido en la economía de la escena

---

<sup>15</sup> La referencia podría ser al discurso Nuestra América con el cual Martí reclamaba la prioridad de una identidad cultural arraigada en la historia del continente más que en los modelos occidentales que seguían midiendo la diferencia entre civilización y barbarie. Esto enmarcaría aún más la figura de utopista en el contexto de las independencias americanas, sin embargo nunca se podrá saber porque el hombre no logra expresar su pensamiento. Enrigue evita que el asunto salga a la luz como si ya no fuera algo importante, que merece ser discutido.

<sup>16</sup> *Ibid.* pg. 12.

<sup>17</sup> *Ibid.* pg. 11.

si no fuera por una posible referencia al Enano cabezón<sup>18</sup> de la tradición nicaragüense que, normalmente, aparece junto a la Gigantona. En el relato tradicional la Gigantona es una alegoría de la dominación española (y de ahí sus dimensiones), mientras que el Enano representa al indio, cuya pequeñez física y metafórica está en contraste con el tamaño de la cabeza, emblema de su enorme inteligencia. De hecho, en el libro de Enrigue, el Enano está acompañado por una mujer “demasiado consciente del poder expresivo de sus gestos”<sup>19</sup>. El Enano cabezón es símbolo de la inteligencia del hombre nicaragüense, inteligencia gracias a la cual el vínculo de poder y sumisión con la cultura española se ha modificado. Este cambio, en efecto, puede verse en la relación entre los personajes de Enrigue. De hecho, a pesar de que en la tradición de Nicaragua el Enano baila con la Gigantona, acompañándola, esta representa un objetivo inalcanzable que hace sufrir al Enano. En *La muerte de un instalador*, en cambio, el hombre –que según deja entender el texto era amigo de infancia del abuelo de Aristóteles y por tanto, cabe suponer, viene de un pasado anterior a la revolución pero sucesivo a la colonia– tiene otro tipo de relación con la mujer. Cuando Aristóteles les pregunta al Enano y a la mujer si los dos solo se acompañan o quizás se cogen, su interlocutor le contesta que sí que se cogen, “cuando se puede Dios mío”<sup>20</sup>.

En este marco simbólico, el personaje nombrado Rubén que, según deja entender Aristóteles, ha compartido en el pasado algunas aventuras poco edificantes con el Enano, puede ser una alusión a Rubén Darío, uno de esos hombres nicaragüenses cuya inteligencia ha tenido fuerte importancia en la relación cultural con España por ser uno de los más importantes representantes de ese modernismo que intenta ser la expresión de la nueva clase media latinoamericana que se está consolidando después del dominio español<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Cfr. Salvador Guillermo Muñoz, *Cuentos, mitos y leyendas de Nicaragua*, Tomo II, pg. 33. En <https://es.scribd.com/document/291336017/cuentos-mitos-y-leyendas-de-nicaragua> (05.05.18).

<sup>19</sup> Álvaro Enrigue, *La muerte de un instalador*, ob. cit. pg. 12.

<sup>20</sup> *Ibid.* pg. 13.

<sup>21</sup> Es posible ver el interés de Enrigue hacia la obra de Darío en el primer capítulo de su libro *Valiente clase media* donde estudia “la historia de los que inventaron a América tal como la

Otro personaje emblemático es el sudamericano. De él no se sabe nada, ni siquiera se logra entender con precisión su país de origen, sin embargo, la caracterización que Enrigue le da, a través de los recursos lingüísticos, deja intuir un origen argentino o por lo menos rioplatense. Además del uso del voseo que califica su habla, otro rasgo típico del área que queda alrededor del Río de la Plata, o sea la blandura de su acento, está puesto en evidencia, en este caso gráficamente. Discutiendo con Aristóteles y el Enano sobre las diferencias semánticas, en los respectivos países, de la palabra “calandria”, el sudamericano exclama: “será huevón aquí, allá, ashá es un calandria”<sup>22</sup> y más adelante pregunta: “¿Y si nos vamos ya (sha) mismo a Guadalajara a probar?”<sup>23</sup>. Por un lado, por tanto, Enrigue se asegura de que la procedencia del hombre sea reconocible, pero al mismo tiempo, al negar la afirmación explícita de su nacionalidad y al calificarlo como sudamericano obstaculiza precisamente esta identificación. Las hipótesis con respecto a ésta decisión del autor son distintas. Por un lado, podría interpretarse como una voluntad de homogeneizar la condición de sudamericano con la argentinidad, negando las distintas identidades nacionales, como si al final todos los sudamericanos fuesen esencialmente argentinos o como si el único país importante en Sudamérica fuese Argentina, tanto como para convertirse en caracterización para todas las demás naciones. Sin embargo el tono irónico que califica la escritura de Enrigue en general y más concretamente el episodio que está narrando, permite suponer más bien la ridiculización de un rasgo lingüístico con poder identificador. Cuando el sudamericano habla, notamos una pronunciación castellana neutra que luego se corrige y toma otra dirección –allá, (ashá) o ya (sha)– con la intención de subrayar la tipicidad de su habla. Enrigue, sin embargo le niega el reconocimiento de una atribución nacional, afirmando que la proveniencia geográfica es suficiente mientras que la identidad nacional no es un rasgo importante en la determinación del valor de esa persona y de sus

---

imaginamos gracias a esa forma involuntaria y hermosa de la propaganda que es la literatura” *Valiente clase media. Dinero, letras y cursilería*, Barcelona, Anagrama, 201, pg. 11.

<sup>22</sup> Álvaro Enrigue, *La muerte de un instalador*, ob. cit. pg. 13.

<sup>23</sup> *Ibid.* pg. 14.

opiniones, o sugiriendo que no merece la pena tomar demasiado en serio estas pretensiones.

La cita que, en cierto momento, se hace de Chabuca Granda y de un “Ritual de la Canela” parece convocar a la fiesta también una representante de Perú, sin embargo la hipótesis está desmentida pronto porque a la pregunta “¿Chabuca grande estaba en el club?”<sup>24</sup> la respuesta es negativa. De este modo queda aclarado que la canela no tiene nada que ver con la raza o el color de la piel de los mestizos sino con la preparación de una bebida de alto nivel alcohólico utilizada en ocasión de ciertas reuniones de lectura de poesía simbolista, como en sustitución del ajeno –bebida normalmente asociada al ámbito cultural simbolista y decadentista– destinadas a terminar en joda cuando a los participantes se les trababan en la boca el francés y también el español, o sea cuando todo tipo de palabra y de referencia cultural era insuficiente, ya fuese la propia (española) o la europea (francés).

Los participantes en la fiesta, por tanto, son representantes de las distintas nacionalidades mencionadas. Lo que se ofrece al lector es casi la imagen metafórica de un continente que se mueve alrededor del capital representado por el millonario. Esta impresión es avalada también por los recursos formales utilizados en el manejo de los diálogos. Las conversaciones que animan la escena no están introducidas por marcas de oralidad semánticas. De esta manera es difícil entender quién está hablando, de qué y con quién.

El intercambio entre la mujer que acompaña al Enano y Aristóteles da una idea de la técnica usada por Enrigue:

El millonario y la mujer seguían conversando: nunca te había visto en una de estas fiestas, ¿quién te trajo? El enano. ¿El enano?, ¿qué enano? Este enano. Y tras de ella se asomó la cabeza monumental del Enano: ¿ya no te acuerdas de mí, Aristóteles? Enano querido, cómo no me voy a acordar. Y volviéndose a la mujer: Pero cómo sales con este vejete, era amigo de la infancia de mi abuelo Brumell. De infancia mía, porque Don Andrés ya tenía sus añitos cuando nos conocimos [...].<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> *Ibid.* pg. 13.

<sup>25</sup> *Ibid.* pg. 12.

Naturalmente la aparición de los demás invitados complica aún más la situación. Excluido de la fiesta, no compartiendo las referencias comunes a las cosas que los demás discuten y no logrando imponer su presencia a Brumell, el Utopista se limita “a esperar su siguiente oportunidad contemplando el edificio de enfrente”.<sup>26</sup> Por fin pasa algo que le permite al hombre atraer la atención del millonario sin embargo, esto sucede casi por casualidad. Aristóteles desafía al pintor, que se había alejado hacia el interior de la terraza para rellenar su vaso, a volver a la cornisa, y frente al rechazo de este, que reconociendo su estado de borracho considera demasiada arriesgada la posición, se enfada y lo humilla, cuestionando el valor de un arte que no sabe tener la bravura de enfrentar el abismo y encarar el vacío. En este momento quedan definidos los puntos fundamentales de la polémica con respecto a la esencia y al papel del arte que caracterizará todo el libro<sup>27</sup>. Aristóteles invita al pintor a dejar la fiesta si no consigue encontrar el valor de reintegrarse en el grupo de aquellos que, sentados en la cornisa están “tratando de ser lúcidos a pesar del miedo que nos produce el vacío”<sup>28</sup>, pero frente a la vacilación del hombre, consciente de su falta de lucidez, le dice claramente que si no vuelve a sentarse en la cornisa no le comprará ningún cuadro. El pintor, vencido por el miedo decide “retirarse con dignidad pero sin sacrificios”<sup>29</sup>. Sin embargo, trata de reconciliarse con Aristóteles tragándose el honor frente a las vejaciones del grupo de los *abismados* porque “no iba a dejar ir a un millonario con amistades poderosas por una humillación sin trascendencia. [...]: la deshonra se cura, la añoranza del éxito jamás”<sup>30</sup>.

En esta escena es evidente la crítica sobre un modo de hacer arte que, dependiendo de las financiaciones del poder, tiene que decidir si agachar la cabeza ante los deseos irracionales e inmotivados de los comitentes o abandonar la escena. Se trata de un arte que no tiene la valentía de enfrentar el peligro del abismo ni de aceptar las consecuencias de una toma de posición firme que lo

---

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Para un análisis más profundo sobre este asunto Cfr. Michéle Bigler *La fuga de la jaula de la melancolía en Sergio Pitol y Álvaro Enrígue*, Tesis de Máster, Universidad de Berna, 2013.

<sup>28</sup> Álvaro Enrígue, *La muerte de un instalador*, ob. cit. pg. 16.

<sup>29</sup> *Ibid.* pg. 17.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

llevará a ser marginalizado por el poder del capital. Es un arte destinado al silencio de la desaparición o al uso de una palabra que resulta vacía por estar sometida al poder del capital.

En este momento Simón, no soportando el nivel de humillación de la escena, decide levantarse para ir a llenar su vaso y, precisamente cuando se pone de pie, Aristóteles por fin lo ve e invita al pintor a que tome ejemplo de él, ya que “este muchacho desconocido entiende de qué se trata esto: no le basta platicar frente al abismo: lo hará parado, como un clavadista.”<sup>31</sup>

El Utopista por fin logra concentrar sobre su figura el interés del heredero y de todos los *abismados*. Sin embargo, frente a la invitación de Aristóteles a bailar con él –lo que le daría al utopista la posibilidad de “hacerse amigos en la ‘bohemia’”– exagera e intentando subir a la balaustrada para “estar en lo más alto antes que nadie”<sup>32</sup>, resbala y precipita. El único comentario frente al acontecimiento es una débil exclamación de una sudamericana, un “Uy” que más que una afirmación de dolor o miedo parece simplemente una constatación, quizás un poco divertida por lo inesperado del hecho. A pesar de la desgracia, sigue escribiendo Enrique, la fiesta no solo no es suspendida, sino que, al contrario, se enriquece con la llegada de las autoridades porque los hombres de gabardina, después de las indagaciones, son invitados a la reunión y sus historias truculentas se convertirán en el nuevo deleite del resto de los participantes.

Sucesivamente, Aristóteles, comentando el episodio en una de las secciones del libro en la que Enrique hace hablar a este personaje en primera persona, exponiendo de manera directa sus propios pensamientos y ofreciendo así la perspectiva del hombre, dice: “un tipo de apellido Bolívar había muerto en circunstancias más o menos cómicas: un poquito de reconocimiento social lo hizo exceder en su confianza en sí mismo y fue a dar a un abismo, una vieja historia”<sup>33</sup>. Por primera vez, en este comentario, aparece de manera explícita el apellido de Simón y la referencia al Libertador queda inequívoca. Además, la alusión a la

---

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibid.* pg. 18.

<sup>33</sup> *Ibid.* pg. 24.



‘vieja historia’ establece una relación directa con el pasado postcolonial del continente americano.

La perspectiva de Aristóteles, que define toda la circunstancia como cómica, estimula una reflexión sobre la confrontación entre este Simón Bolívar y aquel otro relatado por García Márquez en *El general en su laberinto*.

El personaje retratado por el escritor colombiano es un hombre derrotado, cansado, que se dirige hacia el ocaso de una vida de luchas, guerras y grandes ideales. Bolívar, en la obra de García Márquez es una persona común, un hombre atormentado por los problemas de salud, las dudas y las incertidumbres con respecto al pasado, un hombre que tiene que afeitarse a ciegas para no encontrar en el espejo la imagen de sus propios ojos<sup>34</sup>. El libro del escritor colombiano, ofrece una visión humanizada del héroe que ha guiado las independencias latinoamericanas. Bolívar aquí ya no es el general, revolucionario, presidente, patriota que ha permitido la emancipación de las colonias con respecto al imperio y que ha trabajado por la creación de una confederación panamericana, sino un hombre cuyo sueño no se ha realizado y ahora ajusta sus cuentas con el pasado<sup>35</sup>.

La desmitificación de Bolívar se enmarca en un contexto de reescritura y reapropiación de la historia, cuyas causas y características están descritas y analizadas por Menton en su texto sobre la nueva novela histórica<sup>36</sup>. La narración de los últimos días de la vida del Libertador quiere ofrecer un retrato diferente y una nueva perspectiva respecto a esta figura, liberándola de las representaciones estereotipadas y glorificadoras utilizadas en el pasado por las clases criollas e intelectuales para la creación de un mito fundacional que despertaría un sentimiento de pertenencia latinoamericana. García Márquez descubre las

---

<sup>34</sup> “Terminó afeitándose a ciegas sin dejar de dar vueltas por el cuarto, pues procuraba verse en el espejo lo menos posible para no encontrarse con sus propios ojos” Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, New York, Random House, 1989, pg. 5.

<sup>35</sup> “Lo estremeció la revelación deslumbrante de que la loca carrera entre sus males y sus sueños llegaba en aquel instante a la meta final. El resto eran las tinieblas. Carajos... ¡Cómo voy a salir de este laberinto!” *Ibid.* pg. 260.

<sup>36</sup> Cfr. Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México D. Fondo de Cultura Económica, 1993.

debilidades y los lados oscuros que Bolívar tenía, para ofrecer una imagen más verosímil y auténtica del que no era solo un héroe sino también un hombre<sup>37</sup>.

El dramatismo y la atmósfera de decadencia que acompañan el viaje río abajo no le quitan valor heroico a la figura del Libertador<sup>38</sup>. Si, por un lado, no sería incorrecto hablar de desmitificación, porque esto es precisamente lo que hace García Márquez al relatar el individuo más que el héroe, por otro lado hay que reconocer que la operación ensancha aún más la importancia del hombre que se ha convertido en el símbolo de las independencias hispanoamericanas. Al reescribir a través de la ficción la vida normal de Bolívar, García Márquez demuestra el carácter ficcional de la épica con la que una existencia común ha sido transformada en leyenda y reclama la posibilidad de escribir otra historia.

El autor de *El general en su laberinto* no quiere poner en tela de juicio la figura de Bolívar o la importancia de su papel en la historia del continente latinoamericano ni el valor fundacional de su empresa<sup>39</sup>, sino volver a apropiarse de la historia americana.

---

<sup>37</sup> “Hasta su desnudez era distinta, pues tenía el cuerpo pálido y la cabeza y las manos como achicharradas por el abuso de la intemperie. Había cumplido cuarenta y seis años el pasado mes de julio, pero ya sus ásperos rizos caribes se habían vuelto de ceniza y tenía los huesos desordenados por la decrepitud prematura, y todo él se veía tan desmerecido que no parecía capaz de perdurar hasta el julio siguiente.”, Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, ob. cit. pg. 4.

<sup>38</sup> También la representación del Libertador que aparece en «El último rostro», el cuento de Álvaro Mutis, pone de manifiesto las debilidades físicas y emotivas de un hombre, Simón Bolívar, que “se encamina derecho hacia la muerte ante la indiferencia, si no el rencor, de quienes todo le deben”. La amargura, palabra que aparece muchas veces a lo largo de todo el texto, es el sentimiento que envuelve los últimos días y las consideraciones de un héroe que se ha convertido en “un profeta incómodo, en un extranjero molesto” y expresa la toma de conciencia de que en América “se frustra toda impresa humana [...] con eso no hay ya nada que hacer”. La versión de Bolívar descrita por Mutis le añade, un rasgo aún más trágico a la desilusión del Libertador, en un cuento que, como el libro de Enríquez, le quita al lector toda la esperanza desde el principio, ya que la frase que abre el relato aclara que el último rostro es “el rostro con el que te recibe la muerte”. Álvaro Mutis, «El último rostro», en <https://ciudadseva.com/texto/el-ultimo-rostro/> (14.04.19).

<sup>39</sup> “«La independencia era una simple cuestión de ganar la guerra», les decía él. «Los grandes sacrificios vendrían después, para hacer de estos pueblos una sola patria». «Sacrificios es lo único que hemos hecho, general», decían ellos. Él no cedía un punto: «Faltan más», decía. «La unidad no tiene precio»”, *Ibid.* pg. 96.

La imagen de Bolívar creada por Enrigue, en cambio, es muy distinta y en esta diferencia abismal arraiga un cambio de perspectiva que esconde una modificación debida a las transformaciones hermenéuticas que la globalización y la posmodernidad han traído consigo y también debida a las desilusiones relacionadas con la incapacidad de las pretensiones nacionalistas, totalizadoras y homogeneizadoras, de amparar y tener en cuenta la heterogeneidad ínsita en el continente americano.

La falsedad de las construcciones míticas y la crítica al uso que se ha hecho de ellas, elevándolas a modelos que pudiesen aglutinar las necesidades de reconocimiento y pertenencia para la construcción de la nación, es evidente en la comicidad con la que Enrigue caracteriza a su Simón.

El Utopista está descrito casi como un personaje de comedia que, por falta de personalidad y audacia, no logra imponer su voz y su presencia en la fiesta. Aunque decida sentarse en el grupo de los *abismados* sin que nadie lo haya invitado, su aparición queda ignorada por los conversadores. La posición de subordinación que tiene respecto a Aristóteles es evidente, de hecho no sabe si tratar de 'tú' o de 'usted' al millonario (y al final escoge un 'usted' que no puede sino marcar una inferioridad jerárquica). Toda posibilidad de diálogo que Simón intenta con el heredero depende de la voluntad de Aristóteles y Simón no puede sino esperar su ocasión después de haber fracasado varias veces.

El cambio de perspectiva se ve tanto en la caracterización de la personalidad de los dos Bolívar como en la definición de su figura. García Márquez dedica todo un libro al Libertador, transformándolo en el centro y motor de una narración precisa y pormenorizada que se inserta en un marco histórico para el cual el autor ha debido acudir a la investigación histórica, tanto que el libro “podría considerarse una novela biográfica por dedicarse casi exclusivamente a Bolívar”<sup>40</sup>. El personaje de Enrigue, en cambio, no tiene apellido, solo un epíteto cuya insistente afirmación, bien lejos de tener el valor caracterizante con el que el epíteto definía

---

<sup>40</sup> Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, ob. cit. pg. 148. Además Menton añade que “García Márquez no utiliza una trama inventada, artificial. Mantiene el interés del lector concentrándose en las cualidades humanas de su protagonista dentro de su ambiente histórico” (151).

y atribuía heroicidad a los mitos de la antigüedad griega (el astuto Odiseo, el Pélida Aquiles, Héctor domador de caballos...), parece ironizar sobre la vacuidad y la inutilidad de la palabra y, de hecho, más que como epíteto es definido como apodo falaz e insufrible. Aunque, como ya se ha escrito, en cierto momento Aristóteles, reflexionando consigo mismo, pronuncie de manera explícita el apellido “Bolívar”, durante la fiesta todos parecen ignorar la identidad de Simón, o, por lo menos, a nadie parece importarle nada.

Es como si el hombre que en otros tiempos y en otros textos había sido el héroe de la independencia, aquí fuera simplemente un ser “acostumbrado a toda clase de vejaciones por su pinta ridícula”.<sup>41</sup>

La única característica que acomuna a los dos Bolívar es la incomodidad que su presencia genera. Al principio del libro de García Márquez, el Libertador se dirige a su servidor, José Palacio: “«Vámonos», dijo. «Volando, que aquí no nos quiere nadie»”<sup>42</sup>. En el libro de Enrigue, el Utopista, además de expresar esta misma sensación, la pone en práctica ya que literalmente abandona, volando, una fiesta en la que nadie se interesaba de él. Lo que cambia, sin embargo, es el tono. La frase pronunciada por el Bolívar del escritor colombiano está cargada de desengaño y amargura. Estos sentimientos predominan en todo el libro y quedan puestos en claro desde el comienzo, cuando la primera imagen que García Márquez da, de su protagonista, es la de un cuerpo muerto flotando a la deriva en la bañera<sup>43</sup>. La despedida de Bolívar, por tanto, se carga de una nostalgia y un

---

<sup>41</sup> Álvaro Enrigue, *La muerte de un instalador*, ob. cit. pg. 16.

<sup>42</sup> Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, ob. cit. pg. 4.

<sup>43</sup> “José Palacios, su servidor más antiguo, lo encontró flotando en las aguas depurativas de la bañera, desnudo y con los ojos abiertos, y creyó que se había ahogado. [...] el estado de éxtasis en que yacía a la deriva parecía de alguien que ya no era de este mundo”, *Ibidem*. El mundo al que ya no pertenece Bolívar no es sólo el mundo de los vivos, así como su cuerpo a la deriva no es sólo el cuerpo físico de Libertador. El hombre pertenece a un pasado que ya no existe, los ideales que habían guiado la guerra de independencia ahora han dejado el paso a la realidad del caos generado por el vacío de poder que la caída del imperio ha representado. “Ya tenemos la independencia, general, ahora díganos qué hacemos con ella”(96) le pregunta uno de los licenciados de su ejército. Y añade “En la euforia del triunfo él los había enseñado a hablarle así, con la verdad en la boca. Pero ahora la verdad había cambiado de dueño”. El abandono del Bolívar marqueziano marca el fin de un mundo y de un sueño: la utopía de una realidad panamericana. En cambio, lo que se

dramatismo que, focalizando la aflicción en la memoria de un pasado cuyas expectativas no han logrado realizarse completamente, hacen resaltar aún más la importancia de lo que sí se ha realizado, exaltando el valor fundacional del proyecto bolivariano.

La ironía y el patetismo que envuelven la figura del Utopista en *La muerte de un instalador*, en cambio, aclaran, desde el comienzo, que de aquel sueño y de aquel intento de unificación política e identitaria ha quedado solo el vacío existencial que estriba en la imposibilidad o la incapacidad de tomar en consideración la utopía. Sin embargo, al mismo tiempo, a nadie parece importarle nada de esto. Cuando muere el Utopista, la fiesta no solo no termina sino que se vuelve aún más divertida<sup>44</sup> y Aristóteles conoce a Sebastián Vaca, el instalador del título y empieza a concebir el falaz plan que llevará al artista a la muerte.

La atmosfera que envuelve el acontecimiento no solo expresa metafóricamente desencanto, desacralización e indiferencia con respecto a los mitos y a los héroes del pasado, sino que manifiesta casi un sentido de liberación, sensación que se percibe sucesivamente a la desaparición de Simón.

Toda la escena está caracterizada por el vacío, hasta el punto que esta condición se vuelve propiedad isotópica de la ambientación. El acontecimiento se desarrolla en una terraza y las personas que lo protagonizan son definidas como los *abismados*, por estar sentados en una cornisa con las piernas colgantes sobre el abismo. El vacío no es sólo la vacuidad del precipicio sino también el miedo que hay que enfrentar para seguir conversando y para que la vida tenga algún valor<sup>45</sup>.

---

realiza en el libro de Enrígue es otro proceso. Simón el utopista tampoco pertenece al mundo de los abismados y precisamente su abandono de aquel mundo es lo que permite el comienzo del libro. La muerte de la utopía ya no representa el fin de algo, sino la posibilidad de inicio de un nuevo proyecto.

<sup>44</sup> La situación parece reflejar las consideraciones que el filósofo francés Gilles Lipovetsky hace respecto al cambio que caracteriza el pensamiento contemporáneo occidental. “Dios ha muerto” escribe Lipovetsky, “las grandes finalidades se apagan, pero a nadie le importa un bledo [...]. El vacío de sentido, el hundimiento de los ideales no han llevado, como cabía esperar, a más angustia, más absurdo, más pesimismo”, Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, ob. cit. pg. 36.

<sup>45</sup> “Aristóteles no se acababa de resignar a permanecer el resto de la noche con los pies en tierra. [...] como de costumbre la oferta de la vida le parecía demasiado vulgar: lejos del abismo y del

Además, nadie (a excepción de Aristóteles, Simón y, más tarde, Sebastián Vaca) tiene nombre o cara, más que personas son máscaras, o estereotipos nacionales, sus personalidades no remiten a ninguna singularidad, no existen como personas sino solamente como símbolos. Sus identidades individuales están vacías y únicamente adquieren sentido en el marco de una referencia cultural nacional, y por tanto compartida, y en la confrontación con los otros personajes. De hecho nadie tiene derecho a una palabra autónoma. Todas las conversaciones se desarrollan a partir de Aristóteles y en relación con él, ya sea para compartir recuerdos de un pasado común (el Enano cabezón), o para discutir sobre el valor del arte (en las discusiones con el pintor). El comienzo del libro, por tanto, está caracterizado por una falta, una ausencia que se refleja también en la dificultad de relacionar las palabras y las ideas a las personas. La incertidumbre y lo aleatorio dominan la situación.

Con lo dicho hasta ahora, es posible leer la escena de apertura como una metáfora de lo que para Enrigue es la situación del continente americano: una fiesta al borde del abismo en la que, aunque alguna vez la utopía haya intentado hacer escuchar su voz, el intento ha fracasado sin que esto ni siquiera mereciera demasiada atención. Observando a los camilleros que cargan el cuerpo del Utopista, Sebastián Vaca se acerca a Aristóteles y exclama: “¿Hermoso, no?” Y el millonario contesta compartiendo la opinión: “hermoso de verdad”<sup>46</sup>.

Así como el vacío y el peligro habían llegado a ser las condiciones para la conversación entre los *abismados* y la base de apoyo de las relaciones entre ellos, también la muerte y la desgracia se convierten en belleza: los viejos valores han cambiado de signo<sup>47</sup>, lo que antes creaba miedo, preocupación y horror se ha convertido en una fuente de posibilidad y de belleza<sup>48</sup>.

---

miedo, la conversación de la corte de cirqueros con la que había pasado la noche resultaba [...] de una insufrible procacidad.” Álvaro Enrigue, *La muerte de un instalador*, ob. cit. pg. 20.

<sup>46</sup> *Ibid.* pg. 21.

<sup>47</sup> El psicoanalista Gustavo Dessal, a través de un análisis freudiano de la obra de Bauman reflexiona sobre el cambio de valor que los conceptos de incertidumbre e inseguridad (existencial y social) han tenido en la modernidad líquida y en el uso que los gobiernos hacen de estos estados para imponer su autoridad. Escribe Dessal: “la incertidumbre ha dejado de ser una penuria que se procura derrotar, o al menos disimular. Por el contrario, ha adquirido una forma fenoménica

La importancia de esta escena que abre el libro de Enríque e inaugura toda su obra estriba en el valor estructural de este primer texto: como si el escritor estuviera aquí preparando el tablero y colocando las piezas con las que jugará su partida, el libro presenta distintas temáticas y recursos formales que volverán a aparecer en sus sucesivos trabajos. La escena de la fiesta en la terraza, como el telón de fondo de una obra teatral, establece el marco, la escenografía que funciona de condición de posibilidad teórica en la que se desarrollarán las sucesivas narraciones. Las premisas que posibilitarán las siguientes indagaciones teóricas y estéticas de Enríque radican en la situación de vacío y, al mismo tiempo, de posibilidad, que la muerte de la utopía ha dejado.

En efecto, el de la muerte es el gran asunto que, como un fantasma, atraviesa la narración de este texto y, apareciendo en transparencia, estimula la reflexión del lector porque este, de forma diferente a los personajes, que parecen ignorar el peligro de la muerte, queda perturbado por la amenaza latente en todo el texto. El libro se abre con una muerte, pero también se cierra con otro deceso: el de Sebastián Vaca, el instalador que Aristóteles conoce mientras que observa el cadáver del Utopista. La muerte del pasado y la muerte futura se pasan el testigo en un presente que mira al vacío.

Hablando con el millonario, el artista le comenta: “qué curioso, pensaba que tendría los ojos claros, por inglés. Los tengo negros, para verte mejor”<sup>49</sup>. La respuesta de Brumell delinea desde pronto el tipo de relación que se establecerá

---

nueva, acompañada por un cortejo de significantes que le dan justificación y legitimidad: *flexibilidad, autonomía, tercerización, discontinuidad*. La precariedad se convierte así en la nueva virtud de la modernidad, en tanto se le supone un estímulo saludable para la reinención personal, para la superación autobiográfica de los “desafíos” del sistema, una fuente de energía para estimular el crecimiento personal y el *fitness* necesarios en la carrera por la supervivencia del más fuerte.”, Gustavo Dessal, «Un toque de freudismo en memoria de Zygmunt Bauman», en <http://lalibertaddepluma.org/articulos/gustavo-dessal/> (24.06.18).

<sup>48</sup> “Aquella masa de carne impactada por una caída de ocho pisos, resultaba de un grandilocuente patetismo impensable en el cuerpecito insignificante que vi despeñándose. El instalador [...] estaba sinceramente conmovido por el incuestionable valor estético de aquella inflamación armónica y desmesurada, producto del violentísimo estallido de los órganos internos”, Álvaro Enríque, *La muerte de un instalador*, ob. cit. pg. 25.

<sup>49</sup> *Ibid.* pg. 21.

entre los dos: como el lobo de Caperucita Roja, Aristóteles asechará a su presa y la llevará hasta el trágico final donde la ausencia del cazador convertirá al instalador en una oveja de sacrificio más que en niña perdida y luego salvada. No hay final feliz para el instalador y aunque pueda existir una moraleja en esta historia, no es la que el cuento de hadas esconde para la educación pedagógica de las niñas. Los relatos de Perrault y de los hermanos Grimm advertían que una existencia vivida siguiendo los principios de la moral y de la educación patriarcal llevaría a un desenlace de salvación y felicidad. En cambio, el camino de degradación y caída moral a través del cual Aristóteles conduce a Sebastián hasta el trágico final (la muerte de este en la cama de una puta nombrada Speranza<sup>50</sup>), demuestra que aunque pueda o no existir la posibilidad de un final feliz –y por supuesto esto no es algo absoluto sino que depende de la perspectiva de quien mire, ya que aunque el instalador muera de manera tragicómica, el millonario logra su objetivo– lo que seguramente no se puede encontrar es la receta para alcanzarlo.

La referencia al lobo no es casual ya que el libro se divide en tres partes cuyos títulos –“El acecho”, “La celada” y “El trofeo”– remiten al ámbito de la caza. El mundo de Aristóteles, no solo la ciudad de México, sino la realidad de un mundo donde los grandes ideales y valores, como la utopía o la moral, han fracasado, es una selva en la que gana el más fuerte, o sea quien, como el millonario, no tiene principios. De hecho la pasión por la caza, entendida como juego que divide el mundo entre fuertes y débiles o entre idealistas y realistas, es un legado del abuelo. Andrés Villaseñor consideraba que la caza por supervivencia transforma a los hombres en salvajes porque los asimila a la naturaleza mientras que “el que caza por juego lo hace para demostrarse a sí mismo su absoluta civilidad”<sup>51</sup>. El

---

<sup>50</sup> “El artista vio a Lady Speranza Travers recostada en toda su gloria entre charolas de manjares extraordinarios. [...] Quítate la ropa, le dijo en inglés. El artista no hubiera entendido ni aun si la frase hubiera sido pronunciada en español. A la meretriz no le importaban las dificultades con la comunicación oral porque dominaba otros medios más universales, de modo que siguió diciendo: Te mandaron conmigo porque puedo poner en acción hasta a un muerto, y tú eres apenas un yonqui. Un médico [...], constató que la muerte del instalador se debió a un paro intestinal, complicado por un trozón nervioso.”, *Ibid.* pg. 158.

<sup>51</sup> *Ibid.* pg. 87.



carácter gratuito del acto, su falta de necesidad y de explicación lógica o material es lo que hace pasar al hombre del estado de naturaleza al estado de cultura. Diferentemente de lo que pensaban los ilustrados, para don Andrés es la ausencia de razón lo que vuelve civilizado al hombre. Que la caza, vista simplemente como diversión o ejercicio lúdico, tenga poder purificador y capacidad de revertir los papeles, queda claro en las palabras del precursor Bumell-Villaseñor cuando le explica a su nieto, heredero universal de su fortuna y de su enseñanza, que “la muerte de una presa de caza purifica [...]. La diversión está en revertir las condiciones que favorecen a la víctima al principio del juego”<sup>52</sup>. La caza, por tanto, trastoca las relaciones de poder entre presa y cazador, subvierte la momentánea inferioridad en superioridad y no lo hace gracias al uso de la razón, sino siguiendo un proceso de celada, captura y asesinato (la misma trayectoria que organiza el libro) guiado por “un espíritu feroz que cancela el desgaste de la vida cotidiana”<sup>53</sup>. La realidad de don Andrés no funciona según una estructuración lógica o racional, sino a través de mecanismos instintivos de placer e interés personal que él no está dispuesto a sacrificar para ingresar al mundo de la cultura. Precisamente los conceptos de cultura y de civilización asumen otro valor para Andrés Brumell. Aristóteles, educado en la escuela del abuelo crecerá teniendo la misma visión de la realidad, sin embargo su desconfianza con respecto a las estructuras teóricas abarcadoras lo llevará a considerar la visión del abuelo “demasiado literaria”<sup>54</sup> para su gusto. Para él la caza, que será acecho de presas humanas y nunca de animales por horror a la “viril procacidad de los campamentos”<sup>55</sup>, abandona cualquiera pretensión ética o intento de trascendencia y se convierte simplemente en un entretenimiento finalizado a la paulatina eliminación de la presa.

La muerte, por tanto, aparece no solo en el título, sino, como ya se ha dicho, también en dos momentos narrativos muy significativos, el comienzo y el final. Esto puede indicar que precisamente esta instancia es el alfa y el omega de toda la

---

<sup>52</sup> *Ibidem.*

<sup>53</sup> *Ibidem.*

<sup>54</sup> *Ibidem.*

<sup>55</sup> *Ibid.* pg. 85.

historia. La muerte parece ser el significante –en el sentido lacaniano del término<sup>56</sup>– de la narración. Sin embargo, Enrigue empuja un poco más adelante el asunto. La presencia tan evidente de lo que es el final por excelencia induce a una reflexión que genera una pregunta: ¿qué es lo que muere de verdad en el libro? Lo que muere con Simón el Utopista, como ya se ha visto, es la utopía. Lo que termina dando al abismo no es solo en la oportunidad de un porvenir mejor sino también la posibilidad de creer en un proyecto más grande que lo evidente. Precipita la esperanza misma, la fe en la existencia de algo más de una realidad por alcanzar. Con la caída de Simón, definida por Brumell el “último grandioso espectáculo procurado por el Bolívar aquel”<sup>57</sup>, el horizonte de las posibilidades humanas parece cerrarse.

Por esto no parece raro que, en el mundo de Aristóteles, no solo la esperanza haya caído y muerto con Simón, sino que sea un concepto desacralizado como evidencia el hecho de que Speranza (Travers), más bien que un ideal, es el nombre de una puta, esa misma meretriz con la que termina la vida de Sebastián.

Lo que muere con el instalador, en cambio, es la muerte misma ya que esta deja de ser el símbolo del más grande misterio que acosa el ánimo humano, lo que impide toda posibilidad de definición por representar precisamente lo indecible, la evidencia de que no todo es comprensible o conceptualizable. La muerte ya no representa ese real que según el psicoanálisis es la evidencia de algo que sobra y escapa las posibilidades de simbolización y de clasificación en el orden del lenguaje y del discurso racional.

Cuando Brumell transforma el mismo velorio del instalador en una instalación o sea en una obra de arte, le quita toda trascendencia a la desgracia, cosificándola y condenándola a la pura inmanencia del espectáculo. Además, organizando la ceremonia como si fuera un acontecimiento mundano –en “una galería de arte muy a la moda”<sup>58</sup>– contratando “al mejor servicio de mensajería de la ciudad”<sup>59</sup> y

---

<sup>56</sup> Cfr. Jacques Lacan, *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis*, en *Escritos*, Siglo XXI Editores, 2003.

<sup>57</sup> *Ibid.* pg. 25.

<sup>58</sup> *Ibid.* pg. 161.

<sup>59</sup> *Ibidem.*

enviando a los clientes del burdel que acababa de abrir –y en el cual trabajaba la vieja novia de Sebastián convertida en prostituta– y a otras personalidades una invitación oficial, subraya esta idea.

La descripción, hecha por Enrigue, de la modalidad en la que se realiza el velorio parece más bien la exposición de una obra que el comentario de una situación de luto y dolor:

La caja del muerto se encontraba en una equina, levantada un metro y medio del suelo gracias a una base de madera forrada de fieltro negro. Rodeaba la tarima un semicírculo de velas clavadas en largos candiles de herrería, también negra. El arreglo estaba coronado por dos cortinas de terciopelo rojo que colgando de un bastidor empotrado en el techo se abrían un metro por arriba del féretro.<sup>60</sup>

El valor estético de la imagen es inequívoco. La posición de la caja la aísla y la hace resaltar, permitiéndole protagonizar el contexto y focalizar la atención de los presentes. El uso de los adjetivos que, precisando los colores, entona los contrastes del negro, del marrón (el color de la caja, se puede imaginar) y del rojo en una única imagen, acaricia las sensaciones ópticas del lector y de los espectadores procurando un placer de tipo visual. La sensualidad táctil generada por las alusiones a la blandura del terciopelo y del fieltro solicita también el sentido del tacto. La penumbra generada por la luz de las velas, que se suponen ser la única fuente de iluminación, produce una impresión de paz y silencio que, ajustándose al imaginario que se relaciona con la muerte, remite a la quieta armonía del descanso eterno.

Toda la escena está revestida de una macabra voluptuosidad que solo se concentra en los aspectos materiales del velorio. No se hace una sola alusión a las emociones que normalmente acompañan acontecimientos de este tipo. No hay ni una marca de dolor, nadie llora o se seca los ojos rojos, no se escuchan suspiros reseñados, sollozos o narices sonando. Tampoco se escuchan consideraciones relativas a la muerte o comentarios nostálgicos y memorias que permitan recordar que el verdadero centro de interés debería ser el hombre escondido en el interior de la

---

<sup>60</sup> *Ibid.* pgg. 161, 162.

caja. El muerto ni siquiera aparece en la descripción como si su presencia fuera lo que menos importa.

Que en realidad se trate de un espectáculo más que de una ceremonia fúnebre, es evidente también por la disposición de las cortinas de terciopelo rojo que, como las que abren las representaciones teatrales, transforman el ambiente en un escenario y, como consecuencia, el ritual en un acto artístico.

La performance se completa con la llegada y la acción de Aristóteles:

Al cinco para las nueve, Aristóteles irrumpió en el salón. Avanzó a zancadas hasta la caja repartiendo bastonazo entre los que, por descuido, se interponían en su camino [...]. Se asomó al ataúd y tiró el cadáver con fuerza por la solapas del saco. Luego lo jaló hasta dejarlo colgando boca abajo y de espaldas al público. Se aseguró de que hubiera quedado ben atorado por los pies en los bordes del féretro y arrancó de su cayado el mango de perico, mostrando un estilete. Cortó de un solo tajo la costura trasera de los pantalones. Afloraron entonces las pálidas nalgas del artista. Entre ellas los pétalos verdes de un clavel fresco parecían anunciar la posibilidad de una mejor vida. El millonario regresó el mango a la vara de su bastón y caminó hasta la puerta. Al salir se cruzó con los meseros que entraban cargando bandejas de canapé y copas de vino.<sup>61</sup>

En la actuación del millonario estriba el verdadero valor artístico de la instalación. La exposición violenta del cadáver y la muestra vulgar y forzosa de la parte menos noble del cuerpo del muerto, en evidente contraste con la belleza de la flor, transmiten una impresión de fracaso y decadencia. Esta sensación resulta enfatizada también por la posición del cuerpo: bien lejos de la subida al cielo, el destino del muerto es el de hundirse aún más en las profundidades de la tierra, debajo de la misma caja. Por eso, aunque los pétalos de clavel puedan indicar la posibilidad de un porvenir mejor, la posición indica cuál debería ser el origen de este futuro. Además, la trascendencia poética de la escena que se acaba de comentar está negada por la comparación (que el lector puede hacer) de la instalación con otra que había sido relatada anteriormente.

---

<sup>61</sup> *Ibidem.*

Durante este otro espectáculo, al que asisten Brumell y la Güera, uno de los performistas, el Caimán, grita: “Después de Auschwitz, sólo nos queda la clandestinidad”<sup>62</sup>. En este caso, la alusión evidente a la filosofía de Adorno y a su idea de que después del holocausto ya no existe ninguna posibilidad de poesía, está confirmada por la apreciación de Aristóteles quien, abandonando la performance, afirma: “ya vámonos Güerita, van a pasar meses para que veamos algo tan bueno otra vez”<sup>63</sup>. Naturalmente la ocasión se presentará con la muerte de Sebastián Vaca.

Una de las posibles interpretaciones de la teoría de Adorno estriba en la constatación de que lo que ha pasado en los campos de exterminio representa un horror que impide todo tipo de racionalización, no es explicable y demuestra el fracaso del proyecto cultural ilustrado<sup>64</sup>.

Otro aspecto subrayado por el filósofo alemán tiene que ver con el vaciamiento de la posibilidad de trascendencia. Lo que ha pasado en Auschwitz, sostiene Adorno, impide toda capacidad de significar la inmanencia de acuerdo con una trascendencia que la encuadre y le atribuya sentido. De ninguna manera es posible comprender los horrores del exterminio nazi, ni siquiera en el marco de un proyecto más grande (cuales podrían ser la cultura, el cristianismo, el esencialismo). La afirmación según la cual ni siquiera puede seguir manteniéndose la tesis de que: “lo inmutable es verdad y lo móvil apariencia pasajera, que lo temporal y las ideas eternas son mutuamente indiferentes”<sup>65</sup> significa que ya no es posible creer en la dialéctica que separa la existencia de la

---

<sup>62</sup> *Ibid.* pg. 49.

<sup>63</sup> *Ibidem.*

<sup>64</sup> Escribe Adorno: “Auschwitz demostró irrefutablemente el fracaso de la cultura. El hecho de que Auschwitz haya podido ocurrir en medio de toda una tradición filosófica, artística y científico-ilustradora encierra más contenido que el de que ella, el espíritu, no llegara a prender en los hombres y cambiarlos. [...] Toda la cultura después de Auschwitz, junto con la crítica contra ella, es basura” Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus Ediciones, 1984, pgg. 366, 367. También Lyotard reconoce en la atrocidad de los campos de exterminio una de las evidencias del proyecto ilustrado en tanto que metarrelato capaz de legitimar la existencia humana. Cfr. Jean-François Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños*, Barcelona, Gedisa, 1991.

<sup>65</sup> Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa*, ob. cit. pg. 361.

metafísica<sup>66</sup>. La argumentación de Adorno sobre el hecho de que la burocratización sistemática de la muerte le ha quitado al hombre “lo último y más pobre que le había quedado”<sup>67</sup> porque lo ha despojado de la posibilidad de conectar la idea de la muerte con la práctica empírica de la vida, se ajusta perfectamente a la performance con la que Aristóteles convierte en objeto el velatorio de Sebastián. Si, en la primera fase del espectáculo, la escena está protagonizada por la caja y su disposición escenográfica, negando así la presencia de la muerte con el ocultamiento, o por lo menos la indiferencia con respecto al cadáver, sucesivamente la aparición del cuerpo pasa en segundo plano porque los verdaderos protagonistas son Aristóteles y su actuación vehemente y despiadada. A la salida del millonario, la aparición de los camareros que llevan comida y vino trivializa el contexto, convirtiendo el patetismo de la situación en un momento de placer físico. Así, el ambiente que se crea impide, por última vez, la aparición de la muerte como emblema de lo impensable.

Cuando la vieja novia de Sebastián, convertida en prostituta por Brumell, intenta acercarse al cuerpo para ponerlo nuevamente en el interior de la caja y restituirle así un poco de dignidad, el millonario grita: “no te atrevas a tocar esa obra maestra”<sup>68</sup>. El instalador ya no es un ser humano que merece el respeto de sus símiles, es un objeto cuya única función es la de ser parte de una obra de arte.

Sebastián, como emblema de la muerte, de la finitud de la vida y de la sospecha de una existencia trascendente, no logra nunca convertirse en sujeto por estar condenado a ser, en los distintos momentos de la ceremonia, un objeto negado a la vista, un objeto de la representación protagonizada por Aristóteles y un objeto de arte.

Si el deceso del artista y la sucesiva teatralización de su conmemoración representan la muerte de la muerte misma y, como dice Adorno, de la posibilidad

---

<sup>66</sup> “Si la capacidad de metafísica ha quedado paralizada, es porque lo ocurrido le deshizo al pensamiento metafísico especulativo la base de su compatibilidad con la experiencia”, *Ibid*, pg. 362.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> Álvaro Enríque, *La muerte de un instalador*, ob. cit. pg. 162.

de incluir la metafísica en el acto práctico de la vida, lo que Enrígue parece afirmar es una falta de fe en el valor de los conceptos trascendentes.

Esto se puede ver también cuando el matón de Aristóteles explica que la madre y la hermana habían quedado avisadas de que la procesión fúnebre partiría al mediodía y hasta aquel momento el cuerpo no podría ser tocado, como si fuera propiedad de Aristóteles. Además la escena que concluye el libro muestra como los amigos del instalacionista, primeros entre todos los presentes, corren a “lanzarse sobre las bandejas”<sup>69</sup> así que, como había pasado después de la muerte de Simón, tampoco en este caso la fiesta termina sino que se anima aún más.

Las reacciones de los amigos y de la familia indican que ni siquiera la amistad y el amor familiar siguen teniendo valor en un mundo en el que, como Simón y Sebastián, cada hombre está aislado.

## *2.2 Como piezas de un mosaico*

Este primer libro de Enrígue parece ser una indagación que lleva al lector a enfrentar un ámbito que examina el término de las estructuras metafísicas y de los conceptos trascendentes que estas implican. Empezando y terminando con dos muertes que comparten la falta de significación y la trivialización del contexto en el que se realizan, el libro atestigua una circularidad que remite a una manera de medir el tiempo propia de la tradición precolombina más que a la forma lineal y orientada típica del pensamiento judeocristiano. Además, estructurándose de este modo, el texto niega la existencia de un punto de llegada identificado con un porvenir de salvación hacia el cual la historia y la existencia humana deben dirigirse.

Sin embargo sería posible también ver la estructura del libro como un estudio fenoménico de las distintas manifestaciones de la negación de la trascendencia. Empezando con el ejemplo particular de la caída de la utopía (en este caso la utopía relacionada con la independencia nacional e identitaria) y llegando al caso más general que examina la muerte de la muerte misma como símbolo de la

---

<sup>69</sup> *Ibid.* pg. 163.

imposibilidad de relacionar de manera dialéctica lo absoluto y lo contingente, el autor ensayaría un recorrido de exploración que recalcaría el procedimiento inductivo. En este caso, la elección del nombre del protagonista se cargaría de ulterior valor paródico, ya que, precisamente, Aristóteles es considerado el padre del procedimiento deductivo, el método que realiza la indagación en sentido contrario, tratando de precisar los casos particulares a partir de los ejemplos generales.

Al mismo tiempo, considerando los cuestionamientos teóricos de la epistemología de Popper, cabe interrogarse también sobre el valor del razonamiento inductivo. Si, como demuestra el cuento del pavo inductivista, no es posible obtener de unas cuantas condiciones particulares y ciertas una ley general, tampoco es posible fundar la posibilidad del conocimiento científico en un proceso de investigación de tipo inductivo. Sin seguir, por tanto, una indagación basada en una metodología científica inductiva o deductiva, el libro aparece más bien como una exploración de casos sueltos, no necesariamente relacionados entre sí, que manifiestan distintas formas de negación de la abstracción y ponen en tela de juicio la posibilidad de conocimiento fundada en el uso exclusivo de la razón.

Este tipo de pensamiento se adaptaría a lo que Stephen Toulmin califica como pensamiento humanista, diferente del tipo de razonamiento científico moderno<sup>70</sup>. Según el filósofo inglés, durante la primera etapa de la modernidad, antes de la revolución racionalista cartesiana –de su determinación de la existencia de una ley única sobre la que fundar la posibilidad de definir y clasificar lo existente eliminando las dudas y las ambigüedades– se practicaba una forma de razonamiento que tomaba en consideración las condiciones prácticas y concretas en las que se desarrollan las demandas teóricas<sup>71</sup>. Esto favorecería una actitud

---

<sup>70</sup> Escribe Toulmin: “In choosing as the goals of Modernity an intellectual and practical agenda that set aside the tolerant, skeptical attitude of the 16<sup>th</sup>-century humanists, and focused on the 17<sup>th</sup>-century pursuit of mathematical exactitude and logical rigor, intellectual certainty and moral purity, Europe set itself on a cultural and political road that has led both to its most striking technical successes and to its deepest human failures.” Stephen Toulmin, *Cosmopolis. The hidden Agenda of Modernity*, ob. cit. pg. X.

<sup>71</sup> “Before 1600, theoretical inquiries were balanced against discussion of concrete practical issues, such as the specific conditions on which it is morally acceptable for a sovereign to launch a war, or



escéptica y tolerante que tomaba en consideración las diferencias que caracterizaban las distintas situaciones de investigación teórica, más bien que clasificarlas según su mayor o menor conformidad a una ley universal.

Ya que, como se ha dicho, el libro parece ser la preparación de la escenografía en la que se desarrollará la obra de Enrigue en los siguientes años, aparecen aquí distintas temáticas y técnicas formales que volverán a presentarse en los sucesivos textos.

Con respecto a los recursos formales, por ejemplo, cabe destacar el uso de la mezcla de voces que, en los diálogos, dificulta la determinación de la proveniencia del discurso. En *La muerte de un instalador* lo que se mezcla, sin que se logre determinar con precisión su origen, son las palabras y los discursos de aquellos que participan en la fiesta en la terraza. El efecto que Enrigue obtiene es una algarabía de voces, que expresan opiniones, recuerdos y evaluaciones, flotando en el aire sin lograr configurar de inmediato una estructuración precisa que remita a la disposición de los *abismados* y a la posición de cada uno de ellos con respecto a los demás. Como estos personajes presentan distintas caracterizaciones nacionales, la imagen que resulta es la de un continente en el que voces, pasados comunes, reputaciones e identidades se mezclan acallando la posibilidad, que en algún momento había sido utópica, de una unidad y de una organización común que defina un lugar y una caracterización precisa para cada uno.

El amalgama desordenado de voces y perspectivas que aparecen de manera suelta como las piezas de un mosaico que, sin embargo, no forman una imagen única, se observa también en el último capítulo de *Muerte súbita* (2013). Aquí lo que se mezcla no son los diálogos sino la narración que salta de un protagonista a otro y entre las diferentes situaciones histórico-geográficas sin que el cambio esté introducido por una explicación o un comentario que indique la variación de escena:

---

for a subject to kill a tyrant. From 1600 on, by contrast, most philosophers are committed to questions of abstract, universal theory, to the exclusion of such concrete issues”, *Ibid.* pg. 24.

El poeta<sup>72</sup> abrió los ojos. Lo veía todo rojo [...] levantó la mano y abrió la palma para señalar que estaba bien.

Caravaggio ladeó la mitra, vio que las figuras se animaban [...] Cuando se hizo silencio, el poeta dijo: Voy a seguir. Había entendido que no estaba jugando un juego de raqueta, sino un sacrificio. El indio sonrió mostrando sus dientes que al cura le parecieron claramente de guerrero. El rojo es la sangre de la tierra, las venas del mundo, dijo el obispo, el plan de Dios. Los honguitos ayudan, dijo don Diego.<sup>73</sup>

Este recurso estilístico, que permite mezclar una escena con otra que se desarrolla en un tiempo y en un contexto geográfico diferentes, sin que haya marcas gráficas de interrupción, se puede ver también en “La ciudad de Dios”, el último de los tres cuentos que componen el libro *Virtudes capitales* (1998). Aquí el pasado oriental de la época de las cruzadas se inserta en la actualidad de la vida del protagonista, un monje del siglo XX que está realizando un estudio sobre la “Breve historia de la toma de Jerusalén”<sup>74</sup> en un monasterio del Nuevo México.

Este libro, que el autor mismo define como una “novela fragmentada”<sup>75</sup>, presenta, además, una variedad en los estilos narrativos de los tres cuentos que lo integran, que permite clasificar el texto como posmoderno porque, como afirma Enrigue:

Una de las libertades que te puedes tomar como narrador de fin de siglo es brincar de un estilo a otro, sería improbable que hubiera un escritor de mitad de siglo que no hiciera eso. La literatura postmoderna es así, los estilos no son definidos, se brinca de una tradición a otra.<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> En este momento se habla de Francisco de Quevedo, quien está jugando un partido de tenis con el artista italiano. El indio citado sucesivamente es Diego de Alvarado Huanintzin, mientras la referencia al obispo alude a Vasco de Quiroga.

<sup>73</sup> Álvaro Enrigue, *Muerte súbita*, Barcelona, Anagrama, 2013, pgg. 254, 255.

<sup>74</sup> Cfr. Álvaro Enrigue, *Virtudes capitales*, México D.F., Editorial Joaquín Mortiz, 1998, pg. 79 ss.

<sup>75</sup> Cfr. Marisa Torres Pech, «Entrevista a Álvaro Enrigue», en *La Jornada Semanal*, 20 de septiembre de 1998, <http://www.jornada.unam.mx/1998/09/20/sem-enrigue.html>. (13.05.18).

<sup>76</sup> *Ibidem*. Además, contestando a la pregunta que quiere saber si se define un escritor posmoderno Enrigue afirma que: “Si existe la postmodernidad, somos irremediabilmente postmodernos. Pero

Sin embargo, el texto en el que Enrigue trabaja de manera más profundizada esta técnica es *Vidas perpendiculares*. Aquí los distintos pasados de Jerónimo, el niño que protagoniza la narración y que logra recordar todo el ciclo de sus resucitaciones, se insertan en el presente mexicano de la primera mitad del siglo XX, con una frecuencia cada vez mayor. Tiempos, lugares y géneros sexuales, así como estilos y técnicas narrativas se cruzan y se mezclan según una estructuración no lineal y rizomática<sup>77</sup>. Si en las otras obras, este tipo de composición casual solo se ceñía a pequeñas partes del texto, aquí caracteriza todo el libro. Desde el comienzo, donde los capítulos que relatan las vidas pasadas se alternan con las partes que cuentan el presente de la narración, se llega a los últimos capítulos en los que tiempos, lugares e identidades se mezclan en el interior de una misma frase.

Se trata de un recurso que, por otro lado, tiene un antecedente en el cuento de José Emilio Pacheco<sup>78</sup>, «Civilización y barbarie», aparecido en la segunda edición del libro *El viento distante* (1969). Sin querer profundizar aquí un análisis que se desarrollará más adelante, caben algunas anotaciones relacionadas con esta semejanza. Tanto *Vidas perpendiculares*, como el cuento de Pacheco combinan distintos hilos narrativos que relatan el choque entre civilización y barbarie. Una de las narraciones de «Civilización y barbarie» se centra en el enfrentamiento entre el ejército de los Estados Unidos y un grupo de guerreros Apache liderado por el capo indio Jerónimo<sup>79</sup>. El protagonista del libro de Enrigue, tocayo del personaje histórico citado por Pacheco, establece una relación con el relato del autor de *El principio de placer*, que inserta el texto en un sistema de referencias intertextuales. Precisamente Pacheco en una nota a *Vuelta* había escrito:

---

uno no puede bautizar una época mientras sucede, lo que sí creo es que este libro trata de insertarse en la tradición de la literatura postmoderna por su eclecticismo.

<sup>77</sup> Cfr. Álvaro Enrigue, *Vidas perpendiculares*, Barcelona, Anagrama, 2008.

<sup>78</sup> Hablando de Pacheco, Enrigue ha declarado que “José Emilio es mi maestro, en el sentido clásico de la palabra: el conversador que me formó” Cfr. David Medina Portillo, «Estrategias narrativas. Un solitario con buenos amigos. Conversación con Álvaro Enrigue», en <http://literalmagazine.com/estrategias-narrativas-un-solitario-con-buenos-amigos-conversacion-con-david-medina-portillo/> (14.06.18).

<sup>79</sup> Cfr. José Emilio Pacheco, *El viento distante; y otros relatos*, México, Ediciones Era, 1969.

¿Es posible escribir un texto que no suponga otro texto previo, conocido o desconocido para el autor? A pesar del desprestigio actual de estas dos palabras ¿existe de verdad una ‘tradición nacional’, ecos y reflejos que perduran más allá del cambio y las discordias de las generaciones? O bien, cada tema ¿posee un repertorio limitado de posibilidades verbales que nadie puede vencer por resuelto que sea su afán de ‘originalidad’? O, por último, ¿tiene razón Julián Hernández y es ridículo el concepto mismo de ‘autor’, ya que «La poesía no es de nadie: se hace entre todos»? <sup>80</sup>

El concepto remite a una idea ya expresada por Borges – ya todo está escrito– y también alude a Julián Hernández, poeta que existe solo como heterónimo del mismo Pacheco y que recuerda el gusto del poeta argentino por las citas falsas o las atribuciones apócrifas.

El texto de Enrígue se inserta en esta corriente de pensamiento porque el nombre de su protagonista indica un posible enlace con el cuento de Pacheco y también, a través de él, hace referencia a la obra de Sarmiento<sup>81</sup>. El escritor mexicano, por tanto, parece compartir la idea de Pacheco de que el proceso literario no sale de la nada<sup>82</sup>, sino que se inserta en un sistema cultural que toma en consideración las influencias pasadas para construir una poética capaz de expresar las interrogaciones que acosan el presente. El autor de *La muerte de un instalador* no niega su filiación mexicana y latinoamericana pero, al mismo tiempo, como se verá más adelante, a través de las múltiples citas a escritores procedentes de distintos tiempos y países, reivindica la posibilidad de ser un escritor influido por tradiciones distintas de la nacional o la continental.

---

<sup>80</sup> José Emilio Pacheco en Hugo Verani (ed.), *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, Ediciones Era, 1993, pg. 108.

<sup>81</sup> Además el mismo autor reconoce que “A writer’s prose is always a register of previous readings”, Thomas Bunstead, «Interview with Álvaro Enrígue» en <http://www.thewhitereview.org/feature/interview-alvaro-enrique/> (15.06.18).

<sup>82</sup> Escribía Pacheco en 1972: “Ya todo se ha escrito. Cada cuento sale de otro cuento. Pero, en fin, tus objeciones son irrefutables excepto en lo de Fuentes. Jamás he leído un libro suyo. No leo literatura mexicana...por higiene mental.” *El principio de placer*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1972, pg. 94.

La figura de Sarmiento, cuyo espíritu se mueve libremente entre las líneas de Pacheco y, de ahí, se trasparenta en la escritura de Enrígue, da vida a otra reflexión. En el cuento contenido en *El viento distante*, el choque entre civilización y barbarie es la clave de lectura del texto y la razón que motiva la técnica de alternancia rápida entre los segmentos narrativos. La mezcla confusa de voces, historias y encuentros entre civilizados y bárbaros sugiere que la distinción entre los dos conceptos ya no era tan precisa como en la época de Sarmiento<sup>83</sup>. Al mismo tiempo, la ambientación de la narración, que se extiende de las praderas norteamericanas del siglo XIX a los campos de Vietnam del siglo XX, amplía el alcance de la confrontación mostrando que se trata de un concepto universal que no debe aplicarse solo a la alteridad americana, sino a todos los encuentros entre identidad y alteridad que jerarquizan la relación entre elementos diferentes en el nombre de una supuesta superioridad cultural autolegitimada. Finalmente, la escena final en la que los guerreros de Jerónimo salen de la televisión e invaden el cuarto donde el protagonista del cuento (el padre) está viendo una película, añade el elemento fantástico que despierta la sospecha de que la relación entre realidad y ficción no es tan precisa como parece y que la oposición entre civilización y barbarie tiene mucho que ver con la realidad de cada persona y no es solo una idea abstracta confinada en libros, películas u obras de ficción.

---

<sup>83</sup> Cristina Rodríguez Peralta subraya que, en realidad, las únicas voces que se escuchan de manera muy clara son las de un padre que lee una carta en la que el hijo soldado le relata su vida militar en Vietnam y la del narrador que no comenta sino que se limita a describir. Las voces de los “otros”, los vencidos solo se manifiestan a través de los gritos y las expresiones de dolor relatadas por padre e hijo. Sin embargo la autora añade que “La superposición de los fragmentos permite que una nueva verdad, no declarada, no enunciada aflore. Una verdad con forma de duda, de interrogación, de reflexión ética, montada sobre los silencios y las elisiones”. Cfr. Cristina Rodríguez Peralta, «‘Civilización y barbarie’ de José Emilio Pacheco: lejanos ecos del *Facundo*» en *Revista de lengua y literatura*, Vol. 12, Núm. 23-33, julio 2002, pg. 29. Si la superposición de historias y el final fantástico abren grietas que deben ser llenadas por el lector (por falta de intervención del narrador), el discurso hegemónico se resquebraja. Frente a acontecimientos históricos como las guerras de conquista de los nativos norteamericanos o a la guerra de Vietnam, el lector del siglo XX dispone de las herramientas intelectuales que le permiten cuestionar la relación entre civilización y barbarie que motivó dichos enfrentamientos. Este asunto será retomado en el capítulo 4.

En el libro de Enrigue, la sucesión narrativa de tiempos, lugares e identidades que se realiza de manera similar, aunque mucho más elaborada que la del cuento de Pacheco, tiene otra significación. Con respecto a Sarmiento, Enrigue ha dicho que el *Facundo* es “la piedra de toque ideológica de todos los procesos etnocidas americanos”<sup>84</sup> y que “el mestizaje es un etnocidio a la hispana”<sup>85</sup>. De hecho, la ideología liberal y progresista que veía en el mestizaje la manera para superar, con la creación de una nación moderna y uniforme, la oposición que, según Sarmiento, seguía marcando el continente y su país, es la que informa el *Facundo*. En este contexto, la modalidad narrativa que caracteriza *Vidas perpendiculares* con su alusión a Pacheco y de ahí otra más indirecta a Sarmiento, reivindica una posibilidad expresiva y ontológica que no acepta el aplanamiento del mestizaje y su acallamiento de la heterogeneidad. El contenido formal y temático del libro manifiesta la voluntad de una estructuración de tipo rizomático que rechaza el encierro cultural y las clasificaciones jerárquicas basadas en una forma lineal y homogénea, característica de la tradición moderna occidental.

La lectura de los textos de Enrigue y Pacheco, además, remite a la estructuración de *Rayuela*, donde, siguiendo las indicaciones de Cortázar, el lector se mueve de manera aparentemente desordenada entre el lado de acá, el lado de allá y los otros capítulos, como si estuviera saltando sin rumbo entre los cuadrados que componen la rayuela que le da el título al libro. La lectura que resulta de esta práctica es fragmentada, heterogénea y policéntrica. Sin embargo, en su libro, el autor argentino le dejaba al lector la posibilidad de elegir una ruta más lineal que le restituyera una visión dicotómica y ordenada del mundo. La escritura de Enrigue y también la de Pacheco, en cambio, no permiten esta posibilidad. El lector está obligado a saltar de una situación a otra, cambiando improvisamente de tiempo, lugar y sujeto. Este movimiento refleja ese dilema que para Fredric Jameson es “la incapacidad de nuestra mente [...] de cartografiar la gran red global, comunicacional, multinacional y descentrada en la que, como sujetos individuales,

---

<sup>84</sup> Cfr. Enrigue, Álvaro. «El mestizaje es un etnocidio a la hispana», Entrevista de Luis García, *Lateral: Revista de Cultura*, nº 101, 2003.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

nos hallamos atrapados”<sup>86</sup>. La creación de un hiperespacio global, consecuencia de las transformaciones provocadas por el capitalismo tardío, y el descentramiento de un sujeto antes centrado, ya no permiten estructurar la realidad según una lógica orientada y centrada en el ego humanista.

### 2.3 La mirada irónica para cambiar perspectiva

Otro recurso que define la escritura de Enrigue y cuya formalización, sin embargo, linda con el contenido, es el uso constante de la ironía. Como ya se ha visto, gracias a la mirada descreída e irónica Enrigue caracteriza la acción de Aristóteles, el cual logra quitarle dramatismo e importancia a la muerte misma y esto obliga a reconsiderar el valor de los conceptos con los que solemos medir y organizar la realidad. El autor del libro se comporta como un demiurgo narrativo, cuyo punto de vista se esconde en las acciones de su personajes.

La ironía tiene el poder de reducir la distancia entre mito y realidad, permitiendo ver más de cerca y con una perspectiva nueva y diferente asuntos, conceptos y hasta personas cuya representación ha sido consagrada en una imagen que se vuelve intocable impidiendo así una actitud crítica. El retrato de Bolívar presentado por Enrigue induce al lector a reflexionar sobre el talante del Libertador, sobre todo en relación al valor de su proyecto fundacional y de ahí, más en general sobre la validez de los discursos identitarios<sup>87</sup>.

La postura irónica, enriqueciendo las posibilidades interpretativas, dificulta la aceptación pasiva y simplificadora de las ideologías. Castany Prado sostiene que “la cosmovisión nacionalista, tan marcada por ideas de que existen divisiones tajantes y naturales entre los hombres y las culturas, está radicalmente impedida para un arte complejo que trate de dar cuenta de la irreductible complejidad del mundo”<sup>88</sup> y citando a Savinio, hermano del pintor De Chirico, codena la retórica

---

<sup>86</sup> Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Editorial Trotta, 2001, pg. 62.

<sup>87</sup> Cfr. Francisca Sánchez Martínez, «Miradas al vacío: la artificialidad de los discursos fundacionales. Hacia una lectura de Álvaro Enrigue», en *Philobiblion: revista de literaturas hispánicas*, núm. 2, 2015.

<sup>88</sup> Bernat Castany Prado, *Literatura Posnacional*, ob. cit. pg. 109.

lirica del nacionalismo porque “infla conceptos volviéndolos inmóviles, embarazosos y obstaculizadores”<sup>89</sup>. La ironía, en cambio, “nos permitirá ver más allá de la cobertura de la retórica y descubrir la verdadera naturaleza y el auténtico tamaño de las cosas y de los hombres”<sup>90</sup>. Esta alusión al verdadero tamaño de las cosas trae a la mente la opinión de Antonio Machado el cual, en 1936, escribía que sólo bajando del pedestal es posible tener una idea de la propia estatura<sup>91</sup> y, de hecho, esto es precisamente lo que hacen los personajes de Enrígue. Simón el Utopista precipita al abismo y a Sebastián Vaca lo empujan hacia el suelo y lo dejan colgando desde su ataúd. Ambos mueren bajando de un metafórico pedestal pero sin tener la posibilidad de recobrar contacto con el suelo; como si sus muertes fueran el castigo por no haberlo hecho o sabido conseguir durante su vida<sup>92</sup>.

La caída de los personajes que presentan de una manera u otra una fe incorruptible en algún ideal es un tema que vuelve una y otra vez en los textos de Enrígue.

También los personajes del siguiente libro del escritor, *Virtudes capitales* (1998), tienen problemas con el vuelo, la altura y el cielo. Como escribe Juan Villoro en la contraportada del libro “los hombres que ‘vuelan’ exploran el dibujo secreto de destino”<sup>93</sup>, sin embargo, los personajes de este texto no alcanzan el cielo sino que ellos y sus sueños se estrellan contra la realidad<sup>94</sup> y sus intentos fracasan miserablemente. El segundo cuento del libro, «El amigo del héroe», además, es emblemático con respecto al pensamiento del autor sobre la figura del héroe. Ponchito es un niño que, con la ayuda del amigo que le da el título al cuento,

---

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> “Huid de escenarios, púlpitos, plataformas y pedestales. Nunca perdáis el contacto con el suelo; porque sólo así tendréis una idea aproximada de vuestra estatura.” Antonio Machado, *Juan de Mairena*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pg. 80.

<sup>92</sup> Precisamente con respecto a Simón el Utopista y Sebastián Vaca Enrígue revela: “Todos estos personajes han caído y se van a tratar de redimir de alguna manera”, Cfr. Marissa Torres Pech, «Entrevista a Álvaro Enrígue» ob. cit.

<sup>93</sup> Cfr. Álvaro Enrígue, *Virtudes capitales*, ob. cit. contraportada.

<sup>94</sup> “Los personajes de *Virtudes capitales* no tienen como fin llegar a Dios, lo que les interesa es el procedimiento, lo que padecen o lo que gozan en éste: son personajes del siglo XX.” Cfr. Álvaro Enrígue en Marissa Torres Pech, «Entrevista a Álvaro Enrígue» ob. cit.



intenta construir una heroicidad artesanal hecha de cuerdas, palancas y trajes incómodos cosidos por la madre para combatir el crimen en su ciudad. Cuando el idealismo que guía sus acciones choca contra la realidad, el derrumbe de su utopía, ciega más que ingenua, se metaforiza en una caída voluntaria de la azotea de su casa.

A pesar de que Ponchito pueda parecer el protagonista del cuento, ya que es el que toma la decisión, guía las acciones, exhibe una fe más fuerte en lo que hace<sup>95</sup>, es la mirada crítica, anónima y desmitificadora<sup>96</sup> del amigo, el Robin de la pareja Batman y Robin, la que termina protagonizando el título. El amigo, guiado más bien por una actitud pragmática<sup>97</sup> y realista sobrevive y termina apareciendo con el traje puesto en un periódico. La ironía estriba en el hecho de que la secuela de causas y consecuencias que lleva Ponchito al suicidio había empezado con la propuesta de una entrevista y de una aparición en un periódico de noticias que solo Ponchito deseaba protagonizar mientras que el amigo había manifestado una preferencia para el anonimato.

En el cuento, Enrigue le da la voz a esas personas anónimas condenadas al papel de segundonas —el amigo no tiene nombre, solo se firma con las iniciales A.P. que, considerando que Ponchito firma con la inicial P., podrían significar algo así como Amigo de Ponchito—, esas caras que no pasan a la historia y no se vuelven famosas o ejemplares, pero, sin las cuales los héroes no podrían actuar. Al mismo tiempo, con la caída y la sucesiva muerte de Ponchito y con la inesperada celebridad conseguida por el amigo, el autor vuelve a subrayar la impresión de

---

<sup>95</sup> Ponchito como todos los héroes de los cuentos era la imagen de la perfección: “Sacaba puros dieces en la escuela. Era más fuerte y más alto que los demás; contaba con un trabajo, y muy bueno [...]. Para colmo su novia era blanca como la nieve y muy educada”, Álvaro Enrigue, *Virtudes capitales*, ob. cit. pg. 43.

<sup>96</sup> Cuando los niños deciden pedir la ayuda de la madre para coser los trajes de héroes, el amigo reflexiona: “Ponchito no cabía en sí mismo de orgullo; la amorosa abnegación de su madre no lo emocionaba hasta las lágrimas, aunque sí hasta el rubor. Yo tenía otra impresión: veía en la señora Aguilar una actitud más bien sarcástica. En calzones, y con los brazos en cruz, Ponchito parecía un Cristo dichoso y su madre una Magdalena descreída. Yo era Gestas”, *Ibid.* pg. 48.

<sup>97</sup> Frente a la propuesta de aparecer en el periódico al amigo del héroe escribe: “jugar a los héroes está bien [...] pero aparecer en el periódico diciendo que teníamos la intención de suplantar a todo el Poder Judicial era definitivamente una estupidez”, *Ibid.* pg. 66.

desconfianza y escepticismo con respecto a las ideologías. Así como le ha pasado a Simón, la condena para la utopía de Ponchito es la muerte que llega como consecuencia de una caída de un palacio, probablemente el edificio ideológico que ambos habían construido.

Esto tal vez pasa porque “las alas fueron injustamente distribuidas por Dios”<sup>98</sup>. Con esta consideración el narrador de *Virtudes capitales*, al comienzo del libro, comenta la muerte de sus tres canarios: Fe, Esperanza y Caridad, comidos por el gato recién llegado que él llamará Gula. El nombre del animal no es casual porque crea un nexo con el libro anterior. Uno de los asuntos principales de *La muerte de un instalador* es la afirmación de la pérdida de fe y credibilidad del concepto de trascendencia. Por eso, en el mundo de Aristóteles Brumell, los pecados capitales no son transgresiones desde la perspectiva de un orden religioso o de una moral superior, sino que, simplemente, son las mascotas del millonario, siete gatos con tantos otros nombres de pecados capitales que comparten su casa, su cuarto y a veces, probablemente, su cama<sup>99</sup>. Uno de estos gatos, el primero que entra en la mansión se llama precisamente Gula.

La desvaluación de la santidad, reducida a pura animalidad, parece reivindicar la posibilidad de un recorrido inverso con respecto al que, sustituyendo la naturaleza con la cultura, permite, según Lacan, la formación del sujeto<sup>100</sup>. Brumell, por tanto, sería la expresión metafórica de una vida que se realiza siguiendo exclusivamente el principio de placer, sin preocuparse del principio de realidad y negando, de este modo, el concepto de cultura (occidental, en este caso), como la estructura que permite la realización y la definición de la subjetividad.

---

<sup>98</sup> *Ibid.* pg. 10.

<sup>99</sup> “Las visitas nocturnas variaron ligeramente: después de algunos meses, las parejas de damas fueron suplidas por parejas de caballeros. Luego un caballero y una dama. Tres caballeros. A veces una dama gordísima, a veces un caballero y algún animalito. El día en que Gula llegó a casa [...] Aristóteles corrió con cajas destempladas a las enanas que esperaban para brindarle sus oficios. No volvió a recibir profesionales hasta varios años después.” Álvaro Enríque, *La muerte de un instalador*, ob. cit. pg. 35.

<sup>100</sup> Lacan escribe que “La ley primordial es pues la que, regulando la alianza, sobrepone el reino de la cultura al reino de la naturaleza”, Jacques Lacan, *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis*, en *Escritos*, ob. cit. pg. 266.

Al mismo tiempo el cuestionamiento de la relación entre cultura y naturaleza remite al análisis de Cornejo Polar que, en su ensayo sobre la heterogeneidad en las literaturas andinas, evidencia la presencia de un contraste insalvable entre un mundo arcaico relacionado con la naturaleza y las culturas indígenas precolombinas y otro moderno, vinculado a la cultura llegada con la conquista<sup>101</sup>. Dando a los gatos los nombres de los siete pecados capitales, Enrigue parece poner en tela de juicio la superioridad del código cultural en el que estos nombres tienen valor sagrado, o sea la cultura occidental, y alude a la posibilidad de un uso diferente de los conceptos impuestos con la llegada de la civilización.

#### *2.4 Cuando Dios es un “ingrato ineludible”*

La trivialización de la espiritualidad, sin embargo, parece insertarse más bien en un intento de profanación del edificio religioso. Esta perspectiva encaja en el cuestionamiento de la idea de trascendencia que informa todo el texto y que culmina en la negación de la posibilidad de un más allá, concepto que la cosificación del cadáver y del velatorio de Sebastián Vaca manifiestan.

Cuando Enrigue afirma que “somos más bien ateos, hasta la propia Iglesia sabía que Dios era una abstracción, que el catolicismo era una doctrina, solo (el rey español) Felipe II creía que era cierto que Dios existía”<sup>102</sup>, reconoce el valor narrativo (y conscientemente artificial) del discurso religioso. Por esto asume una actitud descreída hacia la religión, y el papel que Dios juega en esta. El tema de la religión y la interrogación sobre su esencia es un hilo que atraviesa la obra de Enrigue desarrollándose en los distintos textos.

---

<sup>101</sup> Cfr. Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, ob. cit.

<sup>102</sup> Cfr. Álvaro Enrigue en «Álvaro Enrigue: “La modernidad lleva a un mundo donde no cabemos tan bien”» en: <https://www.efe.com/efe/usa/cultura/alvaro-enrigue-la-modernidad-lleva-a-un-mundo-donde-no-cabemos-tan-bien/50000109-2767834> (27.07.18).

En *Virtudes capitales* el narrador define a Dios como un “ingrato ineludible”<sup>103</sup>, pero es en *El cementerio de sillas* (2002) y en *Vidas perpendiculares* donde la ironía con la que se afronta el asunto se hace más explícita.

En el primero de estos libros Chema, uno de los protagonistas, gordo y perezoso, decide dejar el siglo para esperar la iluminación encerrado en su departamento de la Ciudad de México, comiendo pizza y viendo todo el día un culebrón: *Corazón atonal*. Más allá del desencanto con el que Chema define a Jesús como un hombre “con esa mirada tan insidiosa que le ponen en las láminas de catecismo”<sup>104</sup>, son las distintas comparaciones que establece entre su vida y la de los iconos sobre los que se construye la doctrina religiosa, lo que le quita solemnidad y santidad a estas figuras. De este modo se subraya el aspecto humano más que divino de los santos y deidades y se elimina, también aquí, la diferencia entre el mito y la realidad de todos los días<sup>105</sup>. Comentando el cementerio de sillas rotas que se había creado en su departamento reconoce que “Jesús de Nazaret hubiera promovido donarlas en caridad”<sup>106</sup>. Sin embargo, sucesivamente añade: “pero Jesús, como todos los hombres de su clase terminó mal. El prurito que empuja a la acción es el mismo que termina por conducir a una muerte temprana”<sup>107</sup>. Buda y

---

<sup>103</sup> Álvaro Enrígue, *Virtudes capitales*, ob. cit. pg.10.

<sup>104</sup> Álvaro Enrígue, *El cementerio de sillas*, España, Lengua de trapo, 2002, pg. 24.

<sup>105</sup> El sarcasmo sagaz del hombre se burla de todas esas prácticas que las doctrinas religiosas han convertido en virtud. Frente a la dificultad de abastecerse, debido al aislamiento, el hombre decide que “me veré forzado entonces a dejar de comer y seguir de manera involuntaria los pasos del iluminado”, *Ibid.* pg. 25. La abstinencia de los deseos y los placeres de la carne se convierte en una medida necesaria. Ni Jesús ni Buda se salvan del escarnio de Chema, que transforma los ayunos de Buda, el cual sobrevivía comiendo sólo una azufaifa, en la oportunidad de inventar una nueva receta de pizza cuya originalidad le permita tener algo digno de ser escrito en su diario de la iluminación. “Esta situación [el ayuno forzoso] convendría a las recomendaciones de Jesús que, aunque era esbelto, sólo aconsejaba los excesos [...] en situaciones extraordinarias. Mientras él dejaba los alimentos sólo parcialmente y en situación de resolver cuestiones que tenían que ver con la salvación de la humanidad entera [...], Siddhartha limita a su dieta por la pura dicha de hacerlo – una dicha ególatra, luego se supo– a la menor provocación. En su momento de mayor arrogancia comía sólo una azufaifa al día” (24) “La próxima vez voy a pedir pizza de azufaifa. Tal vez su sabor tenga el carácter de lo consignable” (27).

<sup>106</sup> *Ibid.* pg. 23.

<sup>107</sup> *Ibidem.*

Shiva tampoco se salvan de una interpretación personal del mensaje religioso y de la misión predicadora<sup>108</sup>. En las palabras de Chema las grandes verdades de la fe se iluminan por una nueva luz, más crítica y práctica, saliendo de la abstracción mística y enfrentándose a la vida real. La perspectiva del hombre toma en consideración la manera en que cada ser humano, en la cotidianidad de su vida, debería utilizar los preceptos religiosos y evidencia todas las dificultades e incongruencias que se esconden en estas reglas. La exhibición de los límites de las idealizaciones abstractas manifiesta la naturaleza artificial de una doctrina que desea ser incluyente y aglutinante, pero realiza su valor sólo en el lado teórico y se ejemplifica en la acción de unas cuantas figuras excepcionales que no representan la realidad concreta de quienes conformen la comunidad.

La misma operación se realiza cuando Chema decide escribir un diario sobre su búsqueda de la iluminación y lo compara a las cartas de San Pablo sobre las que se funda la doctrina cristiana:

*Agosto 15*

Es imperativo que cumpla con mayor disciplina la consignación de hechos en este diario. Me parece esencial que, si muero en la batalla final, los supervivientes cuenten con fuentes de consulta dignas de confianza. ¿Qué sería de la humanidad si no se hubieran conservado los testimonios de San Pablo? El problema es que nunca me sucede nada. La próxima vez voy a pedir pizzas de azufaifa, tal vez su sabor tenga el carácter de lo consignable.

*Agosto 17*

No hubo forma de conseguir azufaifa.<sup>109</sup>

Cabe destacar, en esta parte del texto, dos aspectos. Uno de estos, la puesta en tela de juicio y la relativización del valor de las verdades reveladas y de quienes la

---

<sup>108</sup> “Bodhisattva, en cambio, habría recomendado la inmovilidad. No encontraría razones para cambiar de sitio las sillas muertas porque no existen. Ahora bien: el Iluminado no es el que tiene que librar todos estos escombros cada vez que camina hasta la puerta para recoger las pizzas. Es bien fácil considerar la sillas un puro sueño de Shiva si no es uno el que tiene que hacer toda clase de piruetas para sortearlas”, *Ibidem*.

<sup>109</sup> *Ibid.* pg. 27.

escribieron, se analizará más adelante y aquí solo cabe mencionarlo. Ahora es más importante señalar la presencia del procedimiento contrario al que se había realizado cuando se han contextualizado las hipotéticas acciones y las filosofías de Jesús, Buda y Shiva en un ámbito de realidad. Comparando el diario con las sagradas escrituras, el resultado que Chema puede alcanzar es de reducir la distancia entre mito y realidad, bajando el primero al nivel de la segunda. Chema intenta otra vez acortar la distancia pero elevando lo ordinario a nivel de lo excepcional. Sin embargo no obtiene el resultado deseado porque la normalidad de la vida común y corriente no le presenta ninguna oportunidad de sobresalir de la norma y alcanzar lo extraordinario convirtiéndose en ejemplo y punto de referencia para la posteridad, y también porque hasta sus más firmes intentos de transformar en sensacional lo que simplemente sería un poco raro (la pizza de azufaifa) a través de la narración en el diario, están frustrados por la evidencia de que la vida, afuera del texto y de la narración, es más bien prosaica en vez que lírica o mítica. Otra vez el tono irónico y caricaturesco de Enrigue despierta una reflexión sobre la validez y los fundamentos de las pretensiones de las construcciones metafísicas.

El hecho de que Chema haga referencia, indistintamente, a la tradición judeocristiana, a la budista o a la hinduista (Jesús, Buda, Shiva) señala la indiferenciación del contenido de estas doctrinas para el hombre que no ve las peculiaridades teóricas que caracterizan las distintas prácticas<sup>110</sup>, sino sólo los

---

<sup>110</sup> Aún sin adentrarse en el análisis del concepto de origen y ascendencia que será tomado en cuenta más adelante, cuando se estudiará la genealogía de los Garamantes, estirpe a la que pertenece Chema y que ha peregrinado en África, Europa y América, cabe señalar la desterritorialización que define la mexicanidad globalizada y posnacional de Chema. No sólo las religiones o doctrinas orientales pertenecen a su horizonte cultural sino que las reelabora para ajustarlas a su necesidad. Además, también la referencia al consumo de pizza (que no son las clásicas de la tradición italiana sino otras más exóticas como la hawaiana, la hindú, la árabe...) más bien que al de tacos o de quesadillas, abre una nueva posibilidad expresiva para el concepto de la identidad nacional permitiéndole a Chema ser mexicano aún sin cumplir con los estereotipos que caracterizan su proveniencia. Para el análisis de los rasgos posnacionales en la escritura de Enrigue Cfr., Michéle Bigler *La fuga de la jaula de la melancolía en Sergio Pitlor y Álvaro Enrigue*, ob. cit. Otro enfrentamiento literario, irreverente y descreído, al papel de la quesadilla en

aspectos pragmáticos que pueden ayudarle a conseguir su objetivo, o sea a “contemplar la verdad, o alguna verdad, o el fragmento de una verdad que le regrese al mundo la solidez de antaño”<sup>111</sup>.

Por supuesto, ni siquiera el significante de la verdad tiene un referente fijo y determinado porque este último se ha convertido en un significado negociable. Resulta difícil comprender cómo la solidez de antaño pueda fundarse en una idea de la verdad que es una, o alguna, o fragmentada.

Como la identidad del protagonista pirandelliano de *Uno, ninguno y cien mil*, la noción de verdad parece haberse astillado y será difícil recuperar la solidez de antaño, sobre todo si, como lo cree Chema, las interpretaciones del mundo son heterodeterminadas y el ser humano ni siquiera es dueño de sus pensamientos.<sup>112</sup>

La idea de que la religión y el proyecto divino han perdido legitimidad y posibilidad de ser fundamentos de la existencia humana es evidente también en *Vidas perpendiculares*. Aquí, en una de las distintas historias cuya narración engarzada constituye la trama del libro, se relata la vida de una chica (una de las antiguas reencarnaciones de Jerónimo, el protagonista) en la decápolis mediterránea en los momentos sucesivos al año cero y se ofrece una perspectiva personal y no canónica de la reciente llegada de Cristo y de su predicación. Viviendo en una realidad cuyas creencias e interpretaciones están cambiando por la difusión del mensaje cristiano, la protagonista de este hilo narrativo se encuentra en la encrucijada entre distintos mundos cuyos marcos culturales y

---

tanto que símbolo estereotipado de la esencia mexicana se puede ver en el libro de Juan Pablo Villalobos, *Si viviéramos en un lugar normal*, Barcelona, Anagrama, 2012.

<sup>111</sup> Álvaro Enrígue, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg. 25.

<sup>112</sup> “El mundo puede poner un empeño asombroso en hacerse entender: las visiones viajan en grupo cuando uno no está preparado para recibir las. Las más comunes, las que padecemos todos siempre, nos llegan constantemente y por muchas vías: una imagen a media calle, después una conversación con algún conocido, más adelante las piezas sueltas de una lectura, una canción o una película que vuelve y vuelve inexplicablemente. Luego alba una idea en el cerebro y la desarrollamos creyendo que fue de nuestra autoría. En realidad nos ha llegado un mensaje quién sabe con qué fin.”, *Ibid.* pgg. 33, 34.

religiosos tan diferentes (conviven la cultura helénica<sup>113</sup>, la romana, la judía y la cristiana. La chica habla griego y arameo) permiten la elaboración de una perspectiva que, tomando en cuenta la voz de las personas pertenecientes a cada contexto cultural, pluraliza la visión de los hechos y ofrece una interpretación de la evolución del cristianismo, en los primeros años de su vida, alternativa a la oficial presentada por la iglesia.

Esta versión femenina de Jerónimo se enamora de Saulo de Tarso, a pesar de haber sido prometida con un “caballero educado y alejandrino – que [mi padre] me había conseguido gracias a su posición de mercader encumbrado en la Decápolis”<sup>114</sup>.

El encuentro con el futuro fundador de la doctrina cristiana modifica sensiblemente el punto de vista sobre la vida y sobre sí misma que la chica tenía antes de conocerlo: una visión marcada por un fuerte sentido práctico que poco tenía que ver con el esencialismo abstracto del amor y de un valor ideal de la belleza:

Yo tenía dieciséis años, las nalgas duras y el pelo rubio. Tal vez tuviera los ojos demasiado saltones, pero contaba con el mejor par de tetas de Filadelfia [...]. Venía de una familia que había hecho lo que se había propuesto y más el plan de encumbrarme entre los políticos me parecía justo: no sólo me veía una mujer de un bouleta de la Asamblea local, sino mudada a la Roma inimaginable y abuela de senadores. La única condición que le había puesto a mi padre era que el caballero pobre que me consiguiera fuera bello, como yo.<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> La protagonista dice de sí misma: “aunque mi familia no pertenecía a la nobleza griega de la próspera filadelfia, crecí rozándome con ella”, Álvaro Enrígue, *Vidas perpendiculares*, ob. cit. pg. 105.

<sup>114</sup> *Ibidem*. La mujer está considerada por el padre como una “pieza clave” para el conseguimiento de la riqueza. El alcance de este objetivo hace, además, que al padre productor y vendedor de carpas, no le interese dejar de comerciar con los arameos para empezar a traficar con los invasores romanos con el fin de alcanzar mayores provechos. La pertenencia cultural e identitaria está subordinada a la obtención de riqueza y prestigio.

<sup>115</sup> *Ibid.* pg. 107.



El enamoramiento la obliga a poner en tela de juicio su sistema cultural y a renunciar a su procedencia, como demuestra el hecho de que para casarse con Saulo asesina al padre. Al mismo tiempo, sin embargo, es precisamente la diferencia entre los sistemas referenciales lo que permite la mirada crítica.

Así, la descripción desmitificadora de Saulo se origina en la “otra” mirada de la mujer griega, ajena a la ideología cristiana y a las problemáticas que están animando el crecimiento de este nuevo pensamiento. Durante una conversación que la mujer mantiene con Tenebras, un legionario romano en Jerusalén, se obtiene una ulterior perspectiva sobre la situación, la del conquistador. Cuando ella afirma no saber quiénes son los cristianos, el hombre le contesta: “son una plaga; de haber sabido, nada más hubiéramos degollado en los calabozos al pobrecito rabí nazareno”<sup>116</sup>. De esta manera el relato cristiano sobre la grandiosidad e importancia del sacrificio para conseguir la salvación del género humano se convierte en un simple error de evaluación de los romanos. Jesús es un anónimo rabí –“un pobre que no tenía nada de divino”<sup>117</sup>– cuya descripción se ajusta más bien a la de un personaje cómico fracasado, que al profeta cuyas enseñanzas han dado nueva dirección a la historia de la humanidad. De la misma manera, las luchas y los sufrimientos de los cristianos no son, desde el punto de vista de Tenebras, más que problemas para el orden público<sup>118</sup>.

El mismo trato está reservado a Saulo, descrito como un “feo arrogante, incómodo con su riqueza”<sup>119</sup>, tan chaparro que “había algo de ridículo en esa creatura que apenas podía apoyar la punta de su sandalia en el suelo porque, sentado en el taburete, no lo alcanzaba”<sup>120</sup>. Este ser, que inicialmente ni siquiera merece la

---

<sup>116</sup> *Ibid.* pg. 144.

<sup>117</sup> *Ibid.* pg. 167.

<sup>118</sup> Más adelante Tenebras definirá a los cristianos como “unos muertos de hambre [...] locos que piensan que ya se va a acabar el mundo”(168). El legionario no ahorra su crítica ni siquiera a los judíos para los cuales “siempre va bajar Dios a defenderlos y nunca baja”(Ibidem). La posición del soldado que puede mirar, desde una perspectiva culturalmente ajena y alejada, ambas religiones, le permite evidenciar la hipocresía de los judíos que antes les entregaban los cristianos a los romanos para que los castigaran y actualmente ya no los traen y sólo odian a los romanos un poco más.

<sup>119</sup> *Ibid.* pg. 169.

<sup>120</sup> *Ibid.* pg. 171.

calificación de hombre, sino la de “creatura”, como si fuera algo a medias entre un animal y un ser fantástico o irreal, afuera de la mitología cristiana es un epiléptico cuya descripción se limita a relatar su vida común. Hasta la célebre fulminación que lo convirtió en uno de los padres de la iglesia, se puede interpretar, siguiendo la caracterización de Enrígue, como una de las crisis epilépticas de las que sufría. A pesar de que la opinión sobre Saulo cambie junto con los sentimientos de la mujer, el hombre no alcanzará nunca la estatura sagrada con la que ha sido canonizado por la iglesia<sup>121</sup>. Más bien, el intento por parte de Jerónimo de interpretar la personalidad de Saulo a través de una perspectiva moderna, propia del siglo XX, produce precisamente una normalización de su carácter extraordinario<sup>122</sup>.

A estos puntos de vista, el de la chica y el de Tenebras, se añaden otros: el de Filipo, el padre, y el de Rufo, el caballero griego prometido con la mujer. De esta manera, el mismo asunto es contemplado con distintos enfoques que cambian al variar el sistema cultural pero también la edad, el género y la posición social. La pluralidad heterogénea de las miradas que contemplan el incipiente fenómeno del cristianismo permite alcanzar una visión más compleja y profundizada del asunto y lo inserta en una historicidad que lo saca del mito y lo devuelve a la materialidad de la existencia común.

La multiplicidad de puntualizaciones que insisten sobre el mismo sujeto permite salir de lo Chimamanda Ngozi Adichie llama “el peligro de una sola historia”<sup>123</sup>. Las historias únicas son las narraciones heterodeterminadas que, imponiéndose como únicas versiones de la evidencia que relatan, impiden considerar la posibilidad de otras formas de verdad o de otras maneras de existencia, condicionando la percepción y la interpretación de lo existente de quienes

---

<sup>121</sup> Tampoco es descrito como perseguidor de cristianos, representación que resulta útil, en el ámbito del mensaje cristiano, para subrayar la importancia de la conversión.

<sup>122</sup> En cierto momento, cuando la narración de la vida pasada se confunde con el presente de Jerónimo, este afirma: “De haber vivido en este siglo XX tan deshonoroso en el que escribo, [Saulo] sería de los que ni fuman tabaco ni beben alcohol, pero se desayunan un porro de mariguana: demasiado lento, demasiado rápido, siempre fuera de lugar, idiota por exceso de inteligencia, un Cadillac tirado por un burro”, *Ibid.* pg. 181.

<sup>123</sup> Cfr. Chimamanda Ngozi Adichie, «The danger of a single story», ob. cit.

escuchan y aceptan como tal la historia única. A la vez crean situaciones de exclusión y marginalidad hacia los que no se conforman con esta versión.

Para explicar cuál es el peligro que se esconde en la ausencia de una perspectiva plural, la escritora nigeriana relata la manera en la que su temprano y primigenio encuentro con la literatura inglesa, la única que conocía por aquel entonces, influyó su visión de la realidad y su relación con la literatura. La falta de otras narraciones la llevó a creer en la necesidad de escenificar un mundo en el que los personajes son niños de ojos azules que juegan con la nieve, comen manzanas y hablan del tiempo, a pesar de que en Nigeria no haya nieve, se coman mangos y no sea necesario hablar del tiempo. Con este ejemplo la autora quiere demostrar “how impressionable and vulnerable we are in the face of a story”<sup>124</sup>. El relato, además, muestra claramente la manera en que la imposición de un sistema cultural bloquea la capacidad de autoidentificación y representación subjetiva, imposibilitando la estructuración identitaria.

Al mismo tiempo, la mujer refiere un episodio relativo a su vida doméstica y cuenta la manera en que la insistencia de la madre sobre la condición de absoluta pobreza de un nuevo criado, Fide, había caracterizado la existencia de este, insertándola en el marco de la indigencia y de la miseria, e impidiendo que la escritora, aun niña, lograra ver en Fide algo más que un niño pobre. Otra vez, su visión de la realidad había sido conformada e influida por una narración ajena que se le había impuesto como verdad única.

El descubrimiento de una literatura africana que mostraba la posibilidad de que también las niñas con la piel color chocolate y el pelo rizado pudiesen protagonizar la narración y, al mismo tiempo, el encuentro con la familia de Fide y con la evidencia de que su capacidad de construir artefactos artesanales demostraba que eran algo más que ‘muy pobres’, posibilitaron, el cuestionamiento del mundo en el que Ngozi Adichie había crecido y la redefinición de los marcos conceptuales a partir de los cuales había estructurado su visión de la realidad.

Asimismo la referencia a dos ejemplos tan distintos alerta sobre el peligro de tener una única historia, en general, sea impuesta por un poder y un sistema cultural

---

<sup>124</sup> *Ibidem.*

ajenos a la realidad sobre la que se impone, o provenga del interior de esta misma realidad.

La historia única uniforme y aplanada las posibilidades expresivas impidiendo la manifestación interior de la diversidad pero, contemporáneamente, enfatizando la distancia de todo aquello que no se conforma a su versión, restituye una realidad escindida y organizada según el principio de subordinación. Cuando la historia única se nos presenta con un carácter de verdad trascendente, entonces se convierte en ideología. La escritura de Enrigue, a través de la ironía, de la superposición de voces, tiempos, lugares y géneros, y gracias a una mirada escéptica e investigadora, intenta demostrar el carácter artificial de la trascendencia y su falta de correspondencia con la materialidad de la existencia.

Las múltiples voces y perspectivas que, en los libros de este autor, brindan miradas desconformes sobre la religión como ideología y el cristianismo como manifestación histórica –desconformes, entre sí y con respecto a la versión de la doctrina– posibilitan una actitud crítica que obliga a reflexionar, a tomar en consideración el valor narrativo del edificio religioso y a enfrentar la pregunta que se esconde detrás de toda evidencia de manipulación artificial y guiada de una idea, o sea: ¿a quién le beneficia todo esto?

La exposición de los dispositivos de creación de la ideología y de su valor abstracto no es gratuita, sino que parece esconder la preocupación por la imposición de un sistema de pensamiento que establece papeles de dominación y subordinación. La inquietud estriba en el miedo de que estos mecanismos corren el riesgo de pasar desapercibidos y hasta ser aceptados y considerados necesarios por estar escondidos detrás de la máscara del bien superior, o de un futuro de felicidad o del bienestar común.

Por esto, en la escritura de Enrigue cobran importancia esos “personajes sin preguntas difíciles ni sentimientos patéticos, sujetos menores por los que nadie se haya preguntado”<sup>125</sup>. Ellos permiten vislumbrar otras versiones de las historias y también de la Historia. De hecho, precisamente la Historia oficial, la que está escrita en los libros de la escuela, es lo que queda puesto en tela de juicio en *El*

---

<sup>125</sup> Álvaro Enrigue, *Hipotermia*, Barcelona, Anagrama, 2005, pg. 14.

*cementerio de la sillas* y con ella Enrigue discute también su uso en la construcción de la tradición y de la identidad nacional.

La crítica de la idea de nación y de la capacidad de dicha idea de crear identidades homogéneas y uniformes es uno de los blancos principales de la obra de Enrigue. La indagación del autor sobre la esencia de la idea nacional, interrogación que lo llevará a afirmar la naturaleza abstracta<sup>126</sup> de este concepto, inicia precisamente ante la evidencia de la distancia entre la narración histórica y los hechos. Frente al levantamiento del EZLN, en 1994, el autor se pregunta qué es México ya que “no era lo que habíamos aprendido en la escuela”<sup>127</sup>. La evidencia de una disconformidad entre la representación aprendida y la realidad trae consigo una duda historiográfica con respecto a la capacidad de la historia de decir la verdad del acontecer cronológico de los hechos sin esconder, otra vez, papeles y relaciones de poder.

Más adelante se analizará la manera en la que la narración histórica contribuye a la formación discursiva de la nación, sobre todo en *El cementerio de sillas*. Aquí uno de los hilos narrativos relata la odisea de un grupo de Garamantes, tribu mítica de África. El Narrador de la tribu es un anciano, consciente de que su papel de heredero de la memoria histórica le otorga un increíble poder de manipulación y construcción de esa comunidad imaginaria que es el pueblo y revela de manera explícita los mecanismos y recursos retóricos que permiten la construcción de una tradición nacional. Ahora solo cabe mencionar la crítica sobre la falsedad de los conceptos de nación y de nacionalismo, entendidos como principios trascendentes e identitarios, ya que el cuestionamiento de este tipo de abstracción también presenta sus rasgos incipientes en *La muerte de un instalador*.

La mansión que Aristóteles ha heredado del abuelo, después de que el padre ha renunciado a la sucesión para ir a luchar en Cuba y morir suicida después de la caída del muro de Berlín, está descrita como una pequeña nación, una propiedad en la que el hombre domina, ejerciendo su poder de manera no contrastada. Aquí

---

<sup>126</sup> Cfr. Álvaro Enrigue, «El mestizaje es un etnocidio a la hispana», ob. cit.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

el millonario, que vive en estrecho contacto con sus pecados capitales<sup>128</sup>, es dueño absoluto de una tropa de empleados y sirvientes que actúan según sus planes y su voluntad pervertida y que, siguiendo la metáfora de la casa como nación, podrían ser interpretados como representantes de distintos sectores sociales: Adela, la criada correspondería a la clase trabajadora mientras que Roque Fierro, el matón de Aristóteles, el que se ocupa de los asuntos investigativos, de la seguridad de la casa y de su dueño, podría sugerir una referencia al poder ejecutivo. Por último, el licenciado Funes, contador y administrador de la fortuna Brumell-Villaseñor representaría el sector económico comercial.

La casa se modifica, añadiendo y perdiendo partes según los caprichos de Aristóteles. Al hombre no le interesa la disposición de los cuartos, o la demolición de paredes y espacios para crear una galería en el interior de la mansión. El jardín, en cambio, parece tener un significado especial. La casa y sus cuartos simplemente aparecen como fondo en el que se desarrolla la vida del millonario. Pero el jardín se relaciona con la historia de la familia y con las emociones del abuelo<sup>129</sup>, tanto que, cuando decide celebrar el suceso de su plan, Aristóteles sale al parque para dedicar la victoria a la memoria de su antepasado. Cuando Sebastián se muda a la mansión Brumell para que Aristóteles pueda empezar su proyecto de conversión del hombre en objeto de arte, el millonario avía el proceso de despersonalización transformando al artista en su jardinero: el hombre, que acaba de perder la casa en la cual vivía (a causa de una maquinación de Aristóteles), podrá quedarse en la villa Brumell-Villaseñor a condición de que

---

<sup>128</sup> Es interesante destacar que el primer gato que Aristóteles tuvo fue Gula, y los demás – Lujuria, Avaricia, Acidia, Ira, Envidia, y otro que no está citado pero cuyo nombre podría ser Soberbia– forman la prole de la matrona. Esto puede sugerir que todas estas condiciones dependen de manera consecuente de los deseos de la gula, de la necesidad de apagar los instintos más materiales. Además *Gula* (en este caso en inglés, *Gluttony*) es el nombre del barco que lleva uno de los protagonistas de *El cementerio de sillas* a América, para alcanzar Puebla de los Ángeles en Nueva España. Este nombre puede ofrecer una pista de interpretación sobre las reales razones que motivaron los viajes al Nuevo Mundo a partir de su descubrimiento.

<sup>129</sup> “Una mañana de entonces, mi abuelo se asomó por la ventana de su cuarto y vio con atención el jardín. El paisaje romántico de aquella extensión enmarañada y oscura lo sedujo a tal punto, que comenzó a recibir sus invitados de media tardes en un juego de equipales instalados en el corredor que le daba pie”, Álvaro Enrígue, *La muerte de un instalador*, ob. cit. pg. 83.

cuide el jardín. La cura del parque será el único interés que le quedará al instalador una vez que la adicción de las drogas habrá aniquilado toda su voluntad y capacidad de entendimiento.

Si la casa es una metáfora de la nación, esta atención por el jardín, o sea por lo que queda afuera de la casa y la rodea, manifestaría un interés por el entorno más que por el interior. Dar valor al jardín significaría, así, manifestar una voluntad de apertura hacia el exterior que bien reflejaría la situación de una realidad internacional globalizada que pone el acento en las relaciones entre los países, en el debilitamiento de las fronteras más bien que en las peculiaridades identitarias y culturales nacionales.

Al mismo tiempo, sin embargo, esta misma predilección por el parque no puede no evocar la frase con la que se cierra el *Cándido* de Voltaire. Contestando a su tutor Pangloss, que sigue intentando demostrarle que todas las desgracias que le habían acaecido tenían un finalidad precisa que confirmaba el funcionamiento del mejor de los mundos posibles, Cándido repite: “cela est bien dit, [...] mais il faut cultiver notre jardin”<sup>130</sup>.

El deísmo del filósofo francés y su pesimismo le impedían creer en la existencia de una entidad trascendente que se ocupara del destino de la humanidad. Las adversidades que Cándido había debido atravesar sin lograr alcanzar un final feliz demostraban precisamente que este no es el mejor de los mundos posibles, que el optimismo de su preceptor era infundado y que, por tanto, no hay que dirigir la mirada hacia el cielo sino cultivar el propio jardín, o sea buscar la felicidad aquí y ahora porque no hay ningún dios o, aunque haya uno, éste no se ocupa de las vivencias humanas. Así como lo expresa un derviche interrogado por Pangloss sobre las razones de las rarezas de la condición humana, no hay que inmiscuirse en esos temas<sup>131</sup> porque no son asuntos relacionados con los hombres.

Frente al lamento de Cándido por su malestar en la tierra, el mismo derviche, considerado el mejor filósofo de la Turquía, le revela: “qu’import [...] qu’il y ait du mal ou du bien? Quand Sa Hautesse envoie un vaisseau en Égypte, s’embarrasse-t-elle si les souris qui sont dans le vaisseau sont à leur aise ou non?

---

<sup>130</sup> Voltaire, *Candide ou l’optimisme*, Gallimard, 2009, pg. 138.

<sup>131</sup> “De quoi te mêles-tu? Dit le derviche, est-ce là ton affaire?” *Ibid.* pg. 135.

– Que faut-il donc faire? Dit Pangloss – Te taire”<sup>132</sup>. Así como las ratas en un barco que viaja hacia una destinación para ellas ignota, los hombres en la tierra son seres insignificantes a los ojos de quien decide el destino del mundo y la única cosa que pueden hacer es callarse. No existe ni una posibilidad ni una razón para establecer una forma de comunicación. Frente al silencio al que está condenado el hombre en su relación con la trascendencia, la única posibilidad es el materialismo de la acción, para intentar construir una felicidad *hic et nunc*, y no la idealización de la palabra y de la especulación.

La alusión a Voltaire y a su materialismo, que se vuelve explícita cuando el abuelo le regala a Aristóteles un libro del filósofo francés, vuelve a focalizar la atención en la renuncia a una perspectiva trascendente que pueda permitir una actitud hermenéutica relacionada con alguna tradición metafísica como podría ser el cristianismo. En la realidad de Brumell no existen estructuras teóricas globales que puedan mostrar las distintas manifestaciones del existente: todo se reduce a una evidencia que se desarrolla en la concreción del presente. Palabras cuales ética, moral, principios o ideologías pierden el significado frente al imperativo de satisfacción de los placeres e intereses del millonario.

En este contexto, los símbolos que pertenecen a la tradición nacional tienen que ser reubicados. Ya no pueden remitir a un ideal de nación o servir como factores de reconocimiento, por su capacidad de expresar una caracterización identitaria ideal e compartida, porque la pretensión de que exista una identidad nacional basada en el intercambio de rasgos culturales comunes esconde una artificialidad que denuncia la falta de correspondencia con una realidad heterogénea y plural que, como ha dicho Enrique, es muy diferente de la que se aprende en los libros de la escuela. En la casa de Aristóteles, Adela ya no es una figura heroica de la tradición nacional, celebrada por uno de los más importantes corridos mexicanos y símbolo de las mujeres que lucharon en la revolución y se sacrificaron para el alcance de la victoria y la construcción de la nación. Esta imagen deja de ser patrimonio cultural de todos los mexicanos para convertirse en una simple criada, una sirvienta que sigue trabajando en la casa de los Brumell–Villaseñor desde los tiempos de don Andrés y que se esmera para satisfacer los deseos y las

---

<sup>132</sup> *Ibidem*.



necesidades de su amo. La Adelita de Enrigue no tiene otra familia que la de los Brumell-Villaseñor, tanto que, cuando Aristóteles, necesitando la casa vacía para la actuación de su plan, le pide que se tome unas vacaciones y visite a su familia, la mujer le hace notar que su familia es él. De este modo es evidente que la tradición nacional, la historia y los mitos que han construido la identidad cultural del país han perdido su significado y están al servicio del capital, no de un ideal superior con el que legitimar las pretensiones aglutinantes e identitarias que subyacen en la creación de un reconocimiento patrio.

De la misma manera, es posible enmarcar el apellido del matón de Aristóteles en una operación de desubstancialización de los iconos nacionales. Según sugiere el mismo millonario<sup>133</sup>, Roque Fierro es descendiente del general Rodolfo Fierro, soldado de la división del norte y segundo del mismo Pancho Villa. Así como lo confirma el interpelado, lo que podría unir a los dos hombres es la crueldad. En efecto, el general Fierro era apodado “el carnicero” por su vocación de verdugo<sup>134</sup>. La afinidad entre los dos Fierros crea una conexión también entre los dos hombres de los cuales ellos son las personas de confianza, o sea entre Aristóteles y Pancho Villa. No se quiere aquí entrar en el mérito de una digresión biográfica sobre la figura del centauro del norte que, en las descripciones de Silva Herzog, por ejemplo, aparece como un hombre de moralidad y principios discutibles y volubles<sup>135</sup>. Sólo cabe evidenciar la manera en la que uno de los héroes de la revolución y una de las figuras principales que han permitido la creación y difusión de un imaginario revolucionario y de la mexicanidad, está relacionada con un hombre cuyos valores y principios éticos –si es que tiene algunos– están subordinados al conseguimiento del placer y a la satisfacción de los apetitos más instintivos y cuya única finalidad es la exaltación de su propio yo. Una lectura que puede resultar de este parentesco artificial insinúa la falta de apego de Villa a los

---

<sup>133</sup> “¿Es cierto lo que dicen?... ¿que usted es hijo del general Fierro que andaba con Pancho Villa? Nomás por lo malo podría ser” Álvaro Enrigue, *La muerte de un instalador*, ob. cit. pg. 37.

<sup>134</sup> Cfr. Alfredo Rosas Martínez, «Rodolfo Fierro: el “otro” Centauro del Norte (Historia, literatura y mito)», en *Ciencia ergo-sum*, vol. 18, num.1, 2011.

<sup>135</sup> Cfr. Jesús Silva Herzog, *Breve historia de la revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

ideales que guiaron la revolución en cambio de un interés más estrechamente autorreferencial.

Al mismo tiempo, el apellido de Fierro sugiere otra posible lectura. La referencia al Martín Fierro, figura emblemática de la nación argentina y de su tradición cultural convierte, como en el caso de Adela, la simbología nacionalista en un artificio al sueldo del capital. Fierro ya no es el gaucho que personifica la lucha entre la grandeza, la fiereza y el verdadero espíritu nacional argentino – representados por la inmensidad de la pampa libre– y el poder opresor de la ciudad moderna, símbolo de la modernización occidental. Simplemente es el hombre de confianza al servicio de Aristóteles, de sus proyectos más abyectos y de su sueldo y, con el millonario, comparte una visión de la realidad sin valores ni principios. La construcción narrativa con la que Enrigue caracteriza estas figuras míticas genera otra posibilidad de significación para los dos iconos de la identidad nacional y, con la alusión al contexto argentino, ensancha el alcance de su contexto de referencia. La evocación a Martín Fierro sugiere que no se trata de una práctica relativa sólo a la nación mexicana, donde la necesidad de creación de un estado mexicano que pudiera reconocerse en una representación diferente de la impuesta por los españoles ha llevado a la creación de una idea de mexicanidad que ha silenciado la heterogeneidad propia de la composición étnica, social y cultural del país, sino que tiene que ver con el concepto mismo de nación. Cuando el autor afirma que la nación es una mentira pensada por algunos amigos para medrar de los impuestos de sus habitantes<sup>136</sup>, no está limitando su reflexión a una nación particular sino que cuestiona el mismo proceso de conversión de una situación histórica y contingente en una verdad trascendente que asume carácter de ideología. Esta transformación, (la magia del estado) realizada a través de la textura narrativa de una historia, una genealogía y una tradición comunes que se reconocen en el intercambio de símbolos, mitos y héroes, es, para Enrigue, una mentira cuya falsedad genera posiciones hegemónicas –y, por tanto, otras subordinadas– finalizadas al acrecimiento del capital<sup>137</sup>.

---

<sup>136</sup> Cfr. Álvaro Enrigue, «El mestizaje es un etnocidio a la hispana», ob. cit.

<sup>137</sup> “Las naciones van y vienen, vivimos bajo la mitología del Estado-Nación, hay la superstición de que las naciones son eternas. En el siglo XIX, con el decreto de la muerte de Dios, es sustituido

La falta de fe en las capacidades representativas del pensamiento trascendente y de la posibilidad de abstracción no es algo que caracteriza la vida de Aristóteles desde siempre. El muchacho, como sigue llamándolo Adela casi negándole la madurez, “llegó a la adolescencia con una extraña pasión para el pensamiento axiomático”<sup>138</sup>. Aristóteles, a pesar de haber crecido entre la ferocidad del abuelo y los mimos de las putas que frecuentaban la casa, “leía todo el tiempo”<sup>139</sup>. El vínculo entre lectura (cultura) y pensamiento axiomático, o sea una forma de interpretación que se basa en el reconocimiento de principios generales y trascendentes, no aparece, en estas pocas líneas, como conclusión consecuente y necesaria. Sin embargo, cuando llega a este punto el lector ya ha sido informado de que el padre de Aristóteles había renunciado a su posición de heredero universal de la fortuna Brumell-Villaseñor y había abandonado al hijo recién nacido, para enrolarse, con un grupo de estudiantes de la facultad de Derecho, en una misión de apoyo al régimen cubano y que, frente a la decisión, el abuelo había profetizado que la escuela no puede traer nada bueno<sup>140</sup>. La muerte del padre de Aristóteles de alguna manera confirma esta idea.

Parece difícil creer que Enrigue quiera, afirmar la inutilidad, si no la peligrosidad, de la formación cultural y de su capacidad de permitir el alcance de una postura

---

por la patria y algunas otras cosas, en otros casos por el arte, cada quien su rollo, en ese sentido tenemos la impresión de que las naciones son monolíticas pero no, las naciones van y vienen, Estados Unidos no va a existir para siempre, México no va a existir para siempre. [...] Las naciones son móviles, tal vez todos estos alegatos sobre “debes trabajar en Tijuana o no porque eres hondureño” sean un poco ridículos considerando que las fronteras no existen, las naciones son una entelequia, existen, como decía José Emilio “ciertas calles” lo demás es un programa político y es el sistema para cobrarte impuestos, punto.” Álvaro Enrigue en «Yo soy novelista, pero sobre todo hago ingeniería narrativa»: Álvaro Enrigue», en <http://noticias.canal22.org.mx/2018/11/26/narrativa-alvaro-enrigue/> (26.11.18).

<sup>138</sup> Álvaro Enrigue, *La muerte de un instalador*, ob. cit. pg. 32.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> La posición de desconfianza del abuelo con respecto a la ineficaz capacidad educativa de la escuela recuerda la presentada por Iván Illich. Según lo que teoriza Illich, la escuela fracasa en el momento en que, confundiendo institución y papel social, no hace sino evidenciar las disparidades convirtiéndose así en medio de reproducción de las diferencias económicas y sociales. Cfr. Iván Illich, *La sociedad desescolarizada*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011.

crítica frente a las evidencias, una actitud que lleve a buscar más allá de las apariencias.

Lo que sí que puede deducirse es que el autor quiere problematizar la cultura de tipo axiomático como poseedora de una verdad absoluta y titular de una forma única de interpretación y estructuración de los hechos.

Esta consideración, por un lado, evoca la ya citada reflexión de Mignolo con respecto a la colonización de las estructuras interpretativas precolombinas, por parte de la cultura moderna occidental, y de la capacidad de dicha modernidad de impedir la posibilidad de desarrollo de diferentes representaciones de lo real, y, por el otro, refleja la opinión de Enríque sobre el hecho de que “la modernidad, en Hispanoamérica, no se construyó, se impuso: fue un fenómeno exógeno que hubo que incorporar.”<sup>141</sup>

Por eso, cuando Aristóteles cumple 18 años, el abuelo lo deja sólo en casa con:

una botella de whiskey, dos putas, un uniforme de húsar francés y las obras completas de Voltaire empastadas en piel. En la primera página del primer volumen, el patriarca escribió una dedicatoria con la pluma de tinta verde que solamente utilizaba para firmar sobornos presidenciales: ‘Feliz ciudadanía’.<sup>142</sup>

El abuelo le desea una feliz entrada en el mundo de los ciudadanos sugiriendo que ser ciudadano significa ser definido así por una autoridad superior y que, por tanto, ésta no es, así como lo pretendían los pensadores teóricos ilustrados, una condición que iguala a todos los integrantes la ciudadanía. Por el otro lado insinúa que ser ciudadano significa crecer, volverse hombre abandonando las ilusiones idealistas de la infancia y empezar a gozar de una vida focalizada en la individualidad (lo deja sólo en casa) más que en la comunidad, concentrándose en los placeres físicos e instintivos (Baco, Venus, y, en ese caso Marte. La fuerza representada por las armas y el uniforme de húsar, es lo que convierte al chico en hombre y ciudadano). La referencia a los sobornos y a su importancia en la

---

<sup>141</sup> Álvaro Enríque, *Valiente clase media. Dinero, letras y cursilería*, Barcelona, Anagrama, 2013, pg. 10.

<sup>142</sup> Álvaro Enríque, *La muerte de un instalador*, ob. cit. pg. 33.

definición de la ciudadanía no puede sino evocar una crítica al nivel de la corrupción en México<sup>143</sup>. Volverse ciudadano mexicano, volverse heredero de Andrés Brumell Villaseñor y Villaseñor, significa acostumbrarse a vivir en una realidad donde todo se puede comprar.

Las medidas llevadas a cabo por don Andrés funcionan porque el día después del entierro del abuelo, Aristóteles toma en posesión la casa, amaneciendo “en la magnífica habitación barroca con una puta de cada lado, tal como convenía a la tradición y a las dimensiones de la amplísima cama: un mueble amplísimo de madera labrada, cuyo capitel evocaba sardónicamente a las columnas del altar mayor de la basílica de San Pedro.”<sup>144</sup>

La especificación del estilo de la habitación, barroca, adquiere aquí un tono irónico. José Lezama Lima sostiene que lo barroco es la expresión americana<sup>145</sup> por haberse convertido en un estilo artístico que, lejos de manifestar la dependencia de un continente que debe seguir repitiendo los marcos culturales europeos, evidencia que América ha encontrado en esta modalidad expresiva la posibilidad de manifestación de su peculiaridad.

Sin embargo, el estilo barroco de la habitación de Aristóteles genera otra impresión. La cama del millonario imita de manera explícita el Baldaquino de San Pedro, una de las más emblemáticas obras del arquitecto barroco Gian Lorenzo Bernini, pero el adjetivo que define esta imitación como sardónica, desmitifica la obra y también la imitación. La cama de Aristóteles no quiere ser un objeto

---

<sup>143</sup> *Letras libres* reporta los resultados de un estudio reciente de Transparencia Internacional, según el cual “el 53% de los mexicanos declaró haber pagado mordidas para acceder a la educación, la seguridad y la justicia, entre otros servicios públicos básicos. La misma organización ha informado durante años que la corrupción es el impuesto más regresivo que tenemos: en promedio, el 14% del ingreso familiar se destina al soborno para facilitar los trámites y conseguir la provisión de los servicios públicos; esta cifra se duplica cuando se trata de hogares que perciben un salario mínimo o menos”. Cfr. Eduardo Bohórquez, «Por un Sistema Nacional Anticorrupción 2.0» en *Letras libres*, n. 229, enero 2018. Para un estudio más profundizado sobre los cambios de los indicadores relacionados con la corrupción de 1996 (año en que se publicó *La muerte de un instalador*) Cfr. María Amparo Casar, *México: anatomía de la corrupción*, en [https://imco.org.mx/wp-content/uploads/2015/05/2015\\_Libro\\_completo\\_Anatomia\\_corrupcion.pdf](https://imco.org.mx/wp-content/uploads/2015/05/2015_Libro_completo_Anatomia_corrupcion.pdf).

<sup>144</sup> Álvaro Enrigue, *La muerte de un instalador*, ob. cit. pg. 34.

<sup>145</sup> Cfr. José Lezama Lima, *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

artístico ni reivindicar la identidad cultural de su dueño, simplemente se trata de un lugar donde toman forma las perversiones del hombre. En este sentido la equiparación que se establece entre la cama y el altar de la iglesia de San Pedro convierte uno de los más importantes puntos de referencia de la cristiandad en un lugar de depravación y perdición y, en consecuencia, convierte también el rito sagrado que se celebra en la basílica en un culto que exalta las compulsiones más instintivas. Nuevamente, la ironía con la que Enrigue examina el asunto religioso rebaja la espiritualidad a mera materialidad utilitarista demostrando la desconfianza del autor con respecto a la capacidad de las ideologías, de representar la realidad.

Esta postura se ajusta a la definición de la posmodernidad teorizada por Lyotard. Según el filósofo francés, lo que caracteriza la condición posmoderna es la duda con respecto a la posibilidad de encontrar una legitimación después de la pérdida de autoridad de los grandes metarrelatos que ordenaban el mundo. Una metanarración es un relato cultural o global totalizante que explica y ordena las formas y posibilidades de conocimiento y de la experiencia, estableciendo sus presupuestos trascendentes. La historia, sea mítica o real, es donde se apoya la posibilidad de darle significado a la existencia<sup>146</sup>.

Para Lyotard los metarrelatos son:

aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo [...], enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad, salvación de las creaturas por medio de la conversión de las almas vía el relato crístico.<sup>147</sup>

Cada uno de estos relatos se apoya en la idea de un futuro de libertad y felicidad que emancipe el hombre de la esclavitud de la ignorancia o de la explotación o de la condenación eterna. Este porvenir queda lejos, al final de un camino histórico

---

<sup>146</sup> Cfr. Stephens, John and Robyn McCallum, *Retelling Stories, Framing Culture: Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*, Routledge, 1998.

<sup>147</sup> Jean-François Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños*, ob. cit. pg. 29.

orientado que debe ser alcanzado y necesita, por tanto, la participación de la colectividad. Estos proyectos, modernos porque universales, le dan a la realidad un sentido de integridad y una explicación totalizante y, así, permiten legitimar las acciones de las instituciones políticas y sociales que intentan realizarlos. Son visiones de la realidad que, para funcionar, necesitan afirmar la universalidad de su validez y, por tanto, la existencia de una única verdad (la occidental). Son excluyentes, en su intento de abarcar una totalidad que debe adaptarse a los rasgos que los definen para ser aceptada.

El filósofo francés apunta que estas metanarraciones han perdido la capacidad de legitimar las pequeñas narraciones porque los grandes acontecimientos que han estremecido el siglo XX (las guerras mundiales y los campos de exterminio, la crueldad de los totalitarismos y las dictaduras de todo el planeta, la explotación capitalista de los países colonizados, la emersión de nuevas voces a partir del proceso de descolonización...) han demostrado que los presupuestos en los que se fundaban no se han realizado. El uso de la razón no solo no ha impedido las incomprensibles violencias que han acosado Occidente, sino que ni siquiera ha convertido a todos los hombres en seres iguales. El progreso tecnológico ha permitido la creación de armas y métodos de destrucción cada vez más eficaces. La utopía del comunismo se ha convertido en un infierno helado.

La escritura de Enrigue, ironiza precisamente sobre la posibilidad de establecer una verdad única y una forma de existencia que demuestra una totalidad que, en un país étnicamente, culturalmente y socialmente heterogéneo y plural cual es México, nunca ha existido. Sobre todo, la invitación que se representa en las polémicas desarrolladas en sus textos es la de reflexionar sobre el origen, la procedencia de estos relatos y las motivaciones que se esconden en su utilización. Como ya se ha visto, Enrigue plantea una duda con respecto a todo tipo de construcción idealista o de abstracción que pretenda resolver en un único mensaje la pluralidad de voces que pueden expresar un punto de vista diferente.

La sacralidad del proyecto religioso sufre seguidos ataques a lo largo de toda su obra. La misma suerte llega a construcciones típicamente modernas, cuales la nación, o el sujeto único e íntegro. En efecto, aunque Aristóteles Brumell no sea un personaje escindido o fragmentado, sino que parece más bien lo contrario, en la

narración de *La muerte de un instalador* se alternan dos voces. En primer lugar se puede individuar la de un narrador extradiegético, objetivo y distante y, paralelamente, otra voz, atribuible al mismo Aristóteles, que da una mirada más arbitraria y desprende una focalización interna. El lector, por tanto, está filtrado por estas dos perspectivas y no puede instalarse únicamente en una, descartando la otra. Al mismo tiempo ese narrador intradieгético que es Aristóteles, se convierte en un narrador-testigo cuando recuerda el abuelo y sus enseñanzas.

El estilo gráfico que diferencia la narración principal en tercera persona de los fragmentos relatados en primera persona, puede inducir el lector a pensar en la página de un diario personal. Aristóteles dice que el abuelo, durante sus “investigaciones”, rellenaba cuadernos de notas y apuntes. Como consecuencia de esta información cabe opinar que quien lee el libro de Enrigue, probablemente, está viendo las observaciones del millonario sobre el proyecto de transformación del instalador en objeto. De este modo, el lector se convierte, de manera inconsciente, en un cómplice del plan de Aristóteles y está obligado a interrogarse sobre la posición que quiere tomar con respecto al asunto. El sujeto escindido, así, no es el personaje de la narración, sino el mismo lector.

La parodización de la figura de Aristóteles cuestiona la supremacía de la cultura occidental y su origen en la filosofía griega. La alusión a la imposibilidad de hacer arte después de Auschwitz reconoce la imposibilidad de conjugar la efectividad de lo existente con una explicación trascendente. Las narraciones de Enrigue demuelen, uno por uno, todos esos constructos que, según la teorización de Lyotard, determinan la modernidad.

Por supuesto, ni siquiera la ideología marxista logra quedar excluida. Esto se puede ver en un episodio de *La muerte de un instalador* en el que el abuelo de Aristóteles, casi como si fuera una forma de entrenamiento, enseña al nieto la ideación, desarrollo y alcance de un proyecto de corrupción de un grupo de revolucionarios comunistas.

El primer contacto del viejo Brumell con las ideologías de izquierda se realiza gracias a las ilusiones revolucionarias del hijo, el padre de Aristóteles. La amarga ironía con la que se describe la manera en la que Aristóteles padre se enrola para ir a apoyar el régimen cubano y, después de “un mes de trabajo comunitario entre



los cañaverales, sumado a las lecciones doctrinales de una mulata libertaria”<sup>148</sup> abandona a la mujer y al hijo, enmarca el episodio en un tono de sarcástica desconfianza. Esta perspectiva queda confirmada en la lectura de las frases retóricas e ideológicamente cargadas<sup>149</sup> que el padre le envía al Aristóteles hijo, para el cumpleaños, en cartas procedentes de distintos países que están viviendo situaciones revolucionarias o de guerra. De los mismos lugares llegan también fotografías en las que el hombre aparece “a veces como viceministro de algún asunto cubano, a veces vestido de soldado en Angola o Nicaragua, a veces a bordo de un avión, un tanque o una fragata soviética”<sup>150</sup>.

Las postales dejan de llegar en 1989, después de que, tras la caída del muro de Berlín, el padre de Aristóteles se ahorca en un hotel de Budapest. Al hombre le toca la misma suerte que sufrirá Simón el Utopista años después. Frente a la evidencia de la disolución de la utopía marxista (y también, probablemente, frente a la toma de conciencia de los horrores que sus distorsiones habían generado) el hombre se expone a la muerte. No es, en este caso, una defunción accidental, como en el caso del Utopista, o provocada, como la de Sebastián Vaca, pero otra vez se trata de una caída al vacío. Una posible lectura del episodio sugiere que el derrumbe a la nada podría representar la suerte de quienes confían su vida y la interpretación de la realidad en estructuras teóricas heterodeterminadas y carentes de arraigo en la efectividad de la existencia material.

El desprecio de Don Andrés por la artificialidad de las construcciones ideológicas y su falta de vínculo con las dinámicas reales de la vida de todos los días, lleva al hombre a internarse “en el territorio de los honestos radicales para descubrir los límites de su comportamiento”<sup>151</sup>. En el mismo recuerdo en el que Aristóteles evoca la ética de la caza del abuelo, en una parte del libro titulada “EL ADIESTRAMIENTO”, el hombre también recuerda los días en los que el viejo patriarca le enseñó la práctica de sus investigaciones.

---

<sup>148</sup> Álvaro Enrígue, *La muerte de un instalador*, ob. cit. pg. 31.

<sup>149</sup> “Una época revolucionaria es para la social democracia lo mismo que los tiempos de guerra para el ejército” o “No hay que dejar en trabajos de oficina a camaradas que sepan hacer algo”, *Ibidem*.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> *Ibid*. pg. 91.

Sucesivamente a la aparición, en una mina de San Luis de Potosí, de “un líder al que, por primera vez en la larga vida industrial del abuelo, no hubo forma de comprar”<sup>152</sup>, don Andrés soluciona el asunto asesinando al hombre y a algunos compañeros suyos, enmascarando la muerte con un accidente y silenciando las protestas de las viudas corrompiendo a las instituciones locales. Este acontecimiento lleva al patriarca Villaseñor a decidir financiar un partido de revolucionarios, el Partido Comunista de los Últimos Días, para “conocer el punto débil de un libertario”<sup>153</sup> y trae consigo al nieto para adestrarlo.

La descripción del departamento destinado a ser la sede de la organización clandestina está caracterizada, así como el relato de la vida de Aristóteles padre, por un tono caricaturesco y mordaz que le quita todo sentido épico al proyecto de un “futuro de conspiración y grandeza”<sup>154</sup> al que anhelan los miembros del partido. La representación del lugar<sup>155</sup>, de los pequeños rituales<sup>156</sup> y del vocabulario utilizado, es tan cómica que la escena se vuelve ridícula. La perspectiva de Aristóteles se muestra de manera evidente cuando, al presentarse, se apropia sin permiso de un código que no le pertenece e, ironizando, saluda al camarada Ignacio, el contacto de don Andrés, con un “soy el camarada Aristóteles”<sup>157</sup>. La arrogancia del chico, en parte, está motivada por la constatación de que el abuelo había sido acogido con el apodo de “compañero Andrés”. En el texto no hay

---

<sup>152</sup> *Ibid.* pg. 90.

<sup>153</sup> *Ibid.* pg. 91.

<sup>154</sup> *Ibid.* pg. 90.

<sup>155</sup> “La decoración del local era tan anticuada como el vestuario del singular compañero Ignacio: todas las ventanas estaban selladas con papel de estraza; el mobiliario era de madera oscura; había algunos gabinetes y al centro una mesa redonda. Sobre ella una lámpara cónica pendiente del techo. En la pared del fondo de la habitación se leía, pintado en letras rojas: Partido Comunista de los Últimos Días: Comité Central”, *Ibid.* pg. 89. Estas palabras generan una sensación de desolación y decadencia enfatizada por la descripción de un cuarto en el que la soledad evocada por la imagen de la mesa solitaria alumbrada por la lámpara colgante, puede aludir al aislamiento del grupo de revolucionarios. El mismo nombre del partido confirma la inminencia del fin.

<sup>156</sup> “al final [el abuelo] se detuvo frente a una puerta tocó tres veces, le respondieron con dos golpes, dio cinco más y una voz preguntó desde dentro: «¿Quién vive?» «El león de la Taiga», respondió. Se escuchó entonces que corrían un cerrojo.” *Ibidem.*

<sup>157</sup> *Ibid.* pg. 89.

mención de las fases de la investigación de Brumell anteriores al encuentro narrado. Sin embargo, se puede deducir que el apelativo es debido, probablemente, a la construcción de una identidad modelada a posta en previos encuentros con el grupo. El lector, consciente de que el hombre es totalmente ajeno al ideario y a los valores del partido comunista, se da cuenta de que la atribución de camaradería está vacía y se basa en la mentira actuada por el hombre. La auto-investidura de Aristóteles resalta la vacuidad de la terminología y de la inconsistencia que a veces estructura la comunidad y motiva el sentido de pertenencia. Aún sin que se alcancen los extremos de mala fe de Andrés Brumell, es evidente que las razones que motivan la integración a una comunidad son tantas y muy variadas cuantos son los integrantes y, por tanto, es imposible encontrar una definición que abarque la totalidad de las identidades presentes.

Después del encuentro don Andrés le explica al nieto que el plan es financiar el partido de los ultimistas, “como ellos mismos se llamaban con inexplicable orgullo”<sup>158</sup>, y luego, una vez que estos se hayan acostumbrado al flujo de dinero, cancelarlo con alguna excusa para, sucesivamente, proponer al comité un último financiamiento para la compra de una pequeña industria cuyas ganancias subvencionarán las actividades del grupo<sup>159</sup>. El proyecto se realiza cuando el hombre propone adquirir una pequeña maquiladora<sup>160</sup> indiferente a los derechos de sus trabajadoras e insertada en un contexto social y económico de injusticia, corrupción y silencios por parte de las instituciones, planteando la acción como

---

<sup>158</sup> *Ibid.* pg. 92.

<sup>159</sup> En este esquema de realización de una dependencia, creación de la abstinencia e inducción a la degradación y al repudio de todo principio y ética es evidente el mismo procedimiento con el que Aristóteles llevará a la muerte a Sebastián Vaca. *La muerte de un instalador* es la confirma de que la lección del pasado ha sido aprendida y puesta en acción.

<sup>160</sup> En 1996, cuando se publicó el libro de Álvaro Enrígue, faltaban unos cuantos años para que Roberto Bolaño transformara la maquiladora en el símbolo de la explotación capitalista, de la violencia y de la corrupción. Sin embargo, leyendo el texto de Enrígue hoy en día, después de la publicación de *2666*, el lector no puede dejar de notar el perdurar de una situación que, lejos de mejorar, se ha encarnizado llegando a ser un estigma de abuso y crueldad inmotivada. Cfr. Roberto Bolaño, *2666*, Barcelona, Debolsillo, 2017.

única posibilidad de salvar la posibilidad de acción del partido. “soy ultimista y comunista como todos ustedes” dice Andrés Brumell,

pero no soy franciscano: no voy a sacrificar mi seguridad y la de mis descendientes en nombre de nuestros ideales políticos. Esta opción es la única que encuentro viable, y lo más grave: el punto no está a discusión; o aceptan o nos damos un apretón de manos y quedamos como amigos.<sup>161</sup>

Amin Maalouf habla de identidades asesinas con respecto a esas existencias que definen su autoidentificación a partir de un único aspecto de su ser (la nacionalidad, la raza, la etnia, la religión...), adoptando una actitud parcial, sectaria e intolerante que mata la posibilidad de quien ponga en acto esta modalidad existencial de ser algo más que su procedencia territorial, su afiliación religiosa o política, su etnia y, hasta, lleva a la realización de los peores crímenes frente al peligro de que “los otros” amenacen la seguridad de “los nuestros”. El escritor franco-libanés afirma que es fácil imaginar la manera en la que la división dicotómica entre identidad y alteridad puede empujar a las conductas más extremadas.

S'ils ont le sentiment que 'les autres' constituent une menace pour leur ethnie, leur religion, ou leur nation, tout ce qu'ils pourraient faire afin d'écarter cette menace leur paraît parfaitement légitime; même lorsqu'ils en arrivent à commettre des massacres, ils sont persuadés qu'il s'agit là d'une mesure nécessaire pour préserver la vie de leur proches.<sup>162</sup>

El discurso del abuelo de Aristóteles enhebra cada uno de los elementos citados por Maalouf: antes que todo, se apela al sentido de camaradería subrayando la pertenencia identitaria compartida (“soy ultimista y comunista como todos ustedes”), luego enfrenta esta comunidad a un enemigo que amenaza su supervivencia (los ideales políticos). La diferencia, en este caso, estriba en el hecho de que el enemigo no es una entidad exterior, alguien que desde afuera

---

<sup>161</sup> Álvaro Enrígue, *La muerte de un instalador*, ob. cit. pg. 94.

<sup>162</sup> Amin, Maalouf, *Les identités meurtrières*, Editions Grasset & Fasquelle, 1998, pg. 40.

amenaza con terminar el grupo, sino que se trata de su misma ideología. La exacerbación y la intransigencia a una fe pueden convertirse en un riesgo.

La paradoja evidenciada por Enrigue con esta escena, radica en el hecho de que, al aceptar el pacto con Andrés, los ultimistas traicionan los mismos ideales para los que luchan (igualdad de los trabajadores, fin de la explotación, lucha de clase...) por miedo de no poder seguir luchando para esos ideales. Como dice Maalouf en caso de peligro “c’est la réalité de la peur qui doit être prise en considération plus que la réalité de la menace”<sup>163</sup>. Frente a la concreta posibilidad de una amenaza inmanente, las abstracciones ideológicas ocupan un segundo plano. Nuevamente, frente a esta elección queda demostrada la imposibilidad de armonizar de manera coherente las necesidades plurales y heterogéneas de la existencia concreta con las construcciones teóricas abstractas. La pureza de los ideales marxistas se eclipsa frente a la necesidad de subvenciones necesaria para poner en acción esos principios.

La contradicción inherente a la propuesta es tan evidente que a Aristóteles, que está asistiendo a la reunión, le costa no soltar una carcajada frente al disparate propuesto por el abuelo. La realidad supera las fantasías y las esperanzas de Andrés Brumell cuando el camarada Ignacio justifica la aceptación del acuerdo con la motivación de que “explotando a esas pobres compañeras trabajadoras aceleraremos el arribo de la lucha de clase”<sup>164</sup>.

Una vez puesta la celada, Andrés Brumell termina su caza haciendo estallar el escándalo que lleva a la cárcel los miembros del partido por explotación y connivencia. Pagando por permitir que el camarada Ignacio salga de la prisión, el viejo puede admirar, algunos años después, su obra maestra: en el periódico aparece la noticia en la que el camarada Ignacio, ya convertido en licenciado Ignacio, “vestido con un traje Burberry’s de lana gris a rayas”<sup>165</sup> vuelve a ser arrestado por ser dueño de 16 maquiladoras clandestinas. El hombre no sólo ha traicionado y abandonado los principios por los que luchaba, sino que se ha

---

<sup>163</sup> *Ibid.* pgg. 36, 37.

<sup>164</sup> Álvaro Enrigue, *La muerte de un instalador*, ob. cit. pg. 94.

<sup>165</sup> *Ibid.* pg. 96.

convertido en un representante de esa clase burguesa capitalista que antes encarnaba el enemigo.

El camarada que se convierte en licenciado y alcanza una posición económica –y posiblemente social– de poder, abjurado el recorrido ideológico que le ha permitido llegar hasta ese punto, parece un reflejo de la clase social burguesa y capitalista salida de la revolución mexicana, y magistralmente pintada por Carlos Fuentes en *La región más transparente*, de la cual Federico Robles es el más acabado representante. Cuando el personaje de Fuentes explica: “¿para qué habíamos hecho la revolución? No para sentarnos a contemplar el triunfo de nuestros ideales, sino para trabajar, cada quien en lo suyo”<sup>166</sup>, no está haciendo más que ofrecerle una explicación a la conducta del camarada Ignacio.

La estructura narrativa del libro de Fuentes se organiza a partir de dos relatos de redención<sup>167</sup> que quieren rescatar la Revolución “by defining it as the key to understanding Mexico and guiding the nation toward a more inclusive and just future”<sup>168</sup>. La figura del camarada Ignacio, que presenta sólo el lado oscuro de Robles y no su rescate, atestigua, en cambio, que no hay posibilidad de redención. Por esto, cuando Manuel Zamacona, el intelectual cuya mirada representa la pureza de los ideales que guiaron la revolución, y cuya muerte simboliza el fracaso de esos principios, dice “no puedo pensar que el único resultado concreto de la revolución Mexicana haya sido la formación de una nueva casta privilegiada, la hegemonía económica de los Estados Unidos y la paralización de toda vida política interna”<sup>169</sup>, expresa una pregunta implícita que parece encontrar respuesta en la figura del camarada Ignacio, revolucionario corrupto e hipócrita y en la mirada desencantada de la Revolución que Enrique presenta en *Decencia*.

---

<sup>166</sup> Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Madrid, Cátedra, 2014, pg. 242.

<sup>167</sup> El del mismo Federico Robles, que al final del libro regresa a sus orígenes abandonando su casa y su mujer para pasar el resto de su vida con Hortensia Chacón, y el relato de Gladys García, el elemento marginal que representa esa alteridad imposible de subsumir a la totalidad y que, por tanto, permite que el discurso incluyente que define el texto y las pretensiones nacionalistas siga funcionando. Cfr. Ryan, Long *Fiction of totality. The Mexican Novel, 1968, and the National Popular State*, USA, Purdue university, 2008.

<sup>168</sup> *Ibid.* pg. 26.

<sup>169</sup> Carlos Fuentes, *La región más transparente*, ob. cit. pg. 397.

La perspectiva del protagonista de esta narración, (Longino Brumell Villaseñor), la un hombre que recuerda su infancia en los años de la revolución y, cuando se hace viejo, se enfrenta a sus consecuencias en la actualidad, lleva al autor a una consideración que, aún más que la caracterización del camarada Ignacio, parece dialogar con las inquietudes de Zamacona: “tanta revolución para que al final sigamos siendo mexicanos”<sup>170</sup> dice el padre de Longino frente al asesinato (por ahorcamiento, como el padre de Aristóteles) del dueño de un cine, un estrafulario político socialista que solía comentar la visión de las películas narrando su propia versión de los relatos originales.

La visión de la revolución que se trasparenta en la mirada de Longino no tiene ningún rastro de encanto o fe en el ideario que la había motivado. En los recuerdos del niño, el acontecimiento histórico que aún hoy sigue siendo un catalizador de la identidad mexicana está relatado con el desengaño y la distancia de quien, no compartiendo las razones y las necesidades que lo motivaban, logra ofrecer un punto de vista no ideologizado según el cual los rebeldes revolucionarios eran la personificación de “cuatrocientos años de ignorancia, brutalidad y hambre concentrados en un dedo índice que encontró frente a sí el derecho a apretar el gatillo”<sup>171</sup>. Bien lejos de realizarse al amparo de grandes principios cuales la libertad de los derechos y la igualdad social, las razones que empujaban a los revolucionarios, según el rápido análisis histórico y sociológico de Longino eran necesidades y motivos de carácter más pragmático. No son las abstracciones, los grandes relatos, las narraciones totalizadoras, sigue afirmando la narración de Enrigue, las estructuras que logran explicar las reales y múltiples razones del acto humano.

El punto de vista de Longino, que abarca 70 años de historia y logra ofrecer una visión diacrónica de la revolución y sus secuelas, ofreciéndole al lector el relato de todo el desarrollo histórico del acontecimiento hasta llegar al presente, traza un lazo que une pasado y presente según una relación causal necesaria. Esta dinámica, en parte, puede verse también en *La muerte de un instalador*. Así como el México actual es el producto de las acciones de ayer, el Longino de hoy,

---

<sup>170</sup> Álvaro Enrigue, *Decencia*, Barcelona, Anagrama, 2011, pg. 126.

<sup>171</sup> *Ibid.* pg. 15.

secuestrado por una familia de nuevos revolucionarios que acaba de bombardear el consulado americano, es el producto generado por el niño de ayer, un niño obligado, a los 12 años, a tomar la autoridad de una familia despojada de sus posesiones por la revolución. De la misma manera, Aristóteles es el heredero de don Andrés, el alumno educado en la escuela de su mentalidad y forma de interpretación. Como Longino, también Aristóteles debe tomar el mando de la mansión y del patrimonio Brumell-Villaseñor cuando es aún bastante joven (aunque no tanto como el protagonista de *Decencia*), porque otras revoluciones han destruido la autoridad paternal. De hecho, el narrador del primer libro de Enrigue escribe que después de la muerte del viejo Brumell “fueron muy pocas las cosas que cambiaron en la administración de la casona de los Brumell Villaseñor. Como había aprendido de su abuelo, Aristóteles se pasaba los días fumando en el despacho”<sup>172</sup>. De este modo se evidencia la prosecución de una situación de ausencia moral que no es la degradación de un pasado de grandeza y heroicidad, sino que deriva precisamente de ese pasado y de la pretensión de darle valor ejemplar y paradigmático.

Muchas de las novelas de Enrigue se mueven de manera libre entre presente y pasado<sup>173</sup>. Sin embargo, la intención de la escritura es investigar el presente<sup>174</sup>.

---

<sup>172</sup> Álvaro Enrigue, *La muerte de un instalador*, ob. cit. pg. 35.

<sup>173</sup> En *La muerte de un instalador* la narración se desarrolla en el presente, supuestamente en los años 90, pero los recuerdos de Aristóteles remiten a un pasado que alcanza los años de su juventud. En el último cuento de *Virtudes capitales* el protagonista es un monje que escribe un ensayo sobre las cruzadas y tiene visiones de la toma de Jerusalén. La construcción narrativa de *El cementerio de sillas* se mueve entre distintos momentos del presente y del pasado intentando reconstruir de manera no lineal la genealogía de la estirpe de los Garamantes. Jerónimo, el protagonista de *Vidas perpendiculares* recuerda, desde un presente que para el lector ya es pasado, todas sus antiguas existencias y las diferentes épocas históricas en las que se realizaron. *Decencia* relaciona el pasado revolucionario y el presente mexicano. *Muerte súbita*, quizás el más rizomático a nivel de la estructura, de los textos de Enrigue, se desarrolla entre el siglo XVI y el XVII sin embargo coteja, sin algún orden, situaciones históricas, lugares y personajes procedentes de realidades totalmente diferentes.

<sup>174</sup> “Vivimos en un mundo que exige explicaciones. Y la ficción tiene la capacidad de explicar las cosas. Trabajo con la historia porque vengo de un país que tiene una sed tremenda de realidad. Está desesperado por entender qué diablos ha pasado en los últimos años.” Álvaro Enrigue en



Haciendo referencia a *Muerte súbita* el autor ha explicado que: “Mi novela no es acerca del siglo XVI, sino acerca de lo que está sucediendo en la actualidad”<sup>175</sup>. La intención de sus textos y de sus ficciones es tomar distancia a través de la metáfora para iluminar la realidad<sup>176</sup>.

Con este primer libro Álvaro Enrigue pone en la mesa las herramientas con las que trabajará a lo largo de su obra. Predispone los tratos salientes de un entramado literario hecho de referencias intertextuales con el que, en los años, ha construido un mundo literario en el que la muerte de las grandes metanarraciones imposibilita la palabra abarcadora que caracteriza las ideologías y lleva a reflexionar sobre los fundamentos teóricos de las construcciones abstractas como la historia y la nación, suscitando una interrogación sobre el origen de estos constructos y las motivaciones que alimentan su existencias.

---

Stephen Heyman, «Para Álvaro Enrigue el pasado explica el presente», *The New York Times*, 5 de febrero de 2016, en <https://www.nytimes.com/es/2016/02/05/2516/> (23.04.18).

<sup>175</sup> *Ibidem*.

<sup>176</sup> “Escribo sobre el mundo actual, pero siempre viendo desde otros lugares y desde otros tiempos. No creo que el deber de un escritor sea el de un sociólogo o de un filósofo, es decir, tener que explicar la realidad, pero sí creo que el deber de un escritor es explicarse a sí mismo la realidad a través de ciertos tropos literarios.” Cfr. Mónica Maristain, «ENTREVISTA | Cualquier escritura es política, siempre: Álvaro Enrigue» en <https://www.sinembargo.mx/23-01-2016/1603429> (28.10.18).

### **3. EL CEMENTERIO DE SILLAS: ¿QUÉ ES (UNA) HISTORIA?**

#### *3.1 La crisis de la historia*

El asunto más evidente del tercer libro de Enrigue, *El cementerio de sillas*, es la historia. Sin embargo, así como en otros libros (*La muerte de un instalador*, *Vidas perpendiculares*), el autor aparenta sumergirse en el tema para luego revelar los dispositivos que sustentan su funcionamiento y exhibir los puntos ciegos de su puesta en escena.

En el primer libro de Enrigue, la muerte abre y termina la narración, pero el intento del autor es más bien el de explorar la pérdida de valor del concepto mismo de muerte y de todo tipo de pensamiento trascendente. En *Vidas perpendiculares*, el texto se abre pareciendo biografiar la vida de Jerónimo, el niño que protagoniza el libro, para luego concentrarse en las problemáticas relativas a la construcción narrativa de la identidad, en un contexto en el que son la heterogeneidad y la falta de correspondencia entre forma y contenido lo que ha pasado a caracterizar la concepción de la individualidad.

En este tercer libro (el segundo es *Virtudes capitales*), el protagonista de la narración parece ser la Historia, sobre todo la Historia nacional y la tradición, pero el lector, al enfrentar el texto, pronto se da cuenta de que lo que hace Enrigue es, otra vez, estudiar, investigar casi con una actitud científica, los mecanismos que mueven el relato histórico para desarmar su potencial creativo y poner en guardia contra su capacidad de generar una verdad que no necesariamente corresponde a la simple relación mimética de lo acaecido, mostrando que su manipulación tiene intenciones que se ajustan a la voluntad, cualquiera esta sea, de quien tiene el poder de la palabra y de la memoria.

La concepción de la historia que estructura este libro se basa en una transformación hermenéutica y epistemológica que se organiza a partir de dos

vertientes<sup>1</sup>, una de las cuales, la que atañe más precisamente el cambio de actitud historiográfica en América Latina, es reflejo y resultado de la otra.

Por un lado, hay, en América Latina, a partir de la segunda mitad del siglo XX, un afán investigativo con respecto a la escritura histórica que lleva a la creación de una nueva manera de relatar el pasado. Así como lo explica también Menton en su trabajo sobre la nueva novela histórica<sup>2</sup>, las razones de este cambio son diferentes. Seguramente el aniversario del descubrimiento de América, en 1992, volvió a enfocar la atención sobre el pasado del continente y los orígenes de su trayectoria histórica. La toma de conciencia de la especificidad de la identidad americana llevó a autores y críticos a poner en tela de juicio las versiones historiográficas heredadas del pasado, induciéndolos a interrogarse sobre la posibilidad de otra versión del relato de la memoria. El discurso histórico decimonónico había sido útil para la creación de una conciencia colectiva que justificara y sustentara las independencias y el nacimiento de las naciones latinoamericanas, sin embargo, los horrores de las dictaduras de los años setenta, la desilusión de las esperanzas de una democratización después de la caída de estos gobiernos, y las crisis económicas de los años ochenta,

contribuyeron a tambalear certezas y a imprimir un sentido de crisis de identidad propiciador de un vacío epistemológico y de resquebrajamiento de los modelos de representación hasta entonces vigentes<sup>3</sup> que los novelistas trataron de paliar

---

<sup>1</sup> Cfr. Rosa María Díez Cobo, «La reescritura de la historia en la narrativa mexicana contemporánea» en, José González Boixo (ed.) *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, ob. cit. pgg. 31-87.

<sup>2</sup> Cfr. Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina*, 1979-1992, ob. cit.

<sup>3</sup> Walter Mignolo demuestra que ya desde la llegada de los conquistadores se impuso una manera de historiografiar el presente basada en la concepción occidental de que “only alphabetical literacy allowed for a reliable recording of the past”(128). La supremacía atribuida a la escritura alfabética en la registración de la historia generó la idea de que los pueblos precolombinos, que no registraban el pasado a través del símbolo alfabético, no tenían historia ni conciencia histórica. La colonización de la memoria se impuso desde el primer momento a través de la imposición de las formas historiográficas occidentales. Cfr. Walter Mignolo, *The Darker Side of Renaissance*, ob. cit.

mediante producciones dedicadas a la indagación y reescritura de sus pasados nacionales<sup>4</sup>.

Este proceso se inserta en un cambio significativo del paradigma epistemológico que ha socavado la posibilidad de conocimiento histórico y la relación entre un acontecimiento y su representación textual.

La inestabilidad y las incertidumbres que, a comienzo del siglo, han resignificado la idea de realidad en términos de casualidad y azar, también han imposibilitado seguir considerando los hechos como entidades certeras, enfocando la atención en la capacidad textual de articular lo acaecido según la perspectiva individual de quien lo relata. Una nueva forma de hacer la historia toma en consideración precisamente el carácter textual de esta disciplina, interpretándola, por tanto, como narración (y construcción artificial) y estudiándola a partir de las categorías analíticas que constituyen el discurso literario<sup>5</sup>.

Esta nueva concepción de la historia como narración y, por tanto, del historiador como narrador, le abre a este último muchas más posibilidades en la escritura del

---

<sup>4</sup> Rosa María Díez Cobo, «La reescritura de la historia en la narrativa mexicana contemporánea», ob. cit. pg. 33.

<sup>5</sup> Para Gianni Vattimo la postmodernidad implica una superación de la idea de desarrollo progresivo y ordenado de forma cronológicamente lineal. Según el filósofo italiano, por tanto, se está experimentando un momento de “fin de la historia”, no tanto en el sentido del término de la historia misma cuanto de su fragmentación. La posthistoria sería, para Vattimo, el momento en el que el progreso se vuelve rutina y la novedad ya no tiene nada de revolucionario que permita que las cosas sigan adelante. La ausencia de una filosofía de la historia impide concebir este concepto de forma unitaria. Ya no existe la historia sino las historias. Cada historia es simplemente una entre muchas, y, como toda historia está sometida a las mismas reglas de la narración. Al mismo tiempo la conciencia de los mecanismos retóricos de la historia revela su carácter ideológico y, por tanto, su manejo por parte de los ganadores. Cfr. Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985. Mignolo subraya que los logros teóricos del grupo indiano de estudios subalternos han puesto de manifiesto la complicidad entre la historia y el poder o, mejor dicho entre el sujeto y el objeto de estudio: “it is not just the conceptual reframing of history as narrative, literature, or fiction that matters but, rather, the ways in which understanding the past could impinge on speaking the present as political and epistemological intervention.”, Walter Mignolo, *The Darker Side of Renaissance*, ob. cit., pg. 126.

pasado, ofreciéndole al lector, también, la posibilidad de considerar perspectivas nuevas capaces de alumbrar los puntos ciegos que la versión oficial había dejado de lado<sup>6</sup>.

La fragmentación de la Historia en muchas historias genera también una atención por la anécdota que el Nuevo Historicismo utiliza para construir una forma de contra-historia<sup>7</sup>. La anécdota interrumpe el flujo de lo que los nuevos historicistas llaman la Gran Historia exhibiendo la singularidad del acontecimiento e insertando la realidad en la narración<sup>8</sup>. El evento singular evidencia una diferencia, un momento nodal no homologado en el entramado del tejido textual<sup>9</sup>. Por esto el Nuevo Historicismo se concentra en el análisis del fragmento para socavar las “verdades históricas”. El análisis del acontecimiento tiene que ver con la interrupción de la historia más que con su práctica<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> Enríque opina que “La única defensa que tenemos contra la Historia es la novela: produce otra explicación del mundo”, Cfr. Álvaro Enríque, «Entrevista con Álvaro Enríque», ob. cit.

<sup>7</sup> Cfr. C. Gallagher; S. Greenblatt, *Practicing new historicism*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000 y Stephen Greenblatt, «Resonance and wonder» en *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. 43, No. 4, Jan 1990.

<sup>8</sup> Es precisamente a través de la reconstrucción de la historia de Menocchio (Domenico Scandella), un molinero italiano del siglo XVI, y del proceso inquisitorial que lo llevó a la condena a muerte, que Carlo Ginzburg demuestra la existencia de una cultura popular que no es simplemente el reflejo de la cultura de las clases dominantes sino que se relaciona con esta, revelando la existencia de un pensamiento vulgar materialista que, en la Edad Media, no se adaptaba a la versión oficial y dogmática de la doctrina religiosa de la iglesia. Aunque el historiador sostenga que Menocchio articulaba, en sus opiniones, el lenguaje que estaba a su disposición desde el punto de vista histórico y cultural reconoce, al mismo tiempo, que el molinero no es un ejemplo típico de su tiempo. Las condiciones que conforman su existencia hacen de él un personaje diferente de la norma de su medio. A través del estudio de este acontecimiento anecdótico, Ginzburg logra revelar y sondear la existencia de un substrato cultural que se distancia, aún interactuando con ella, de la versión hegemónica de cultura. Cfr. Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Ediciones península, 2009.

<sup>9</sup> “History perpetuates itself through these punctures, but only because the anecdote is irritatingly antithetical to historical discourse”, C. Gallagher; S. Greenblatt, *Practicing new historicism*, ob.cit. pg. 50.

<sup>10</sup> “New historicists linked anecdotes to the disruption of history as usual, not to its practice: the undisciplined anecdote appealed to those of us who wanted to interrupt the Big Stories”, *Ibid.* pg. 51.

La elección de ciertos tipos de anécdotas, las más excéntricas e irregulares, permite seguir representando el carácter excepcional del acontecer histórico, subrayar las anomalías más que la conformidad a una definición homogénea, considerando la historia un conjunto de contingencias y la expresión de una materialidad inmanente, más que la manifestación de una trascendencia. La focalización en la anécdota lleva también a la valoración de esas voces que no han sido tomadas en consideración por la Gran Historia, las perspectivas de los perdedores, silenciadas y falseadas, y las experiencias de las personas comunes, ignoradas o marginalizadas. De este modo la interpretación narrativa y textual del relato histórico permite el aporte de todos estos puntos de vista en la construcción de una nueva versión de lo acontecido.

La narración de *El cementerio de sillas* se desarrolla a partir de ambas vertientes teóricas. Por un lado, expone los recursos retóricos que se ocultan tras el relato de la memoria y su manipulación para investigar las maneras y las razones que transforman la contingencia en trascendencia y, en particular, el pasado nacional y la tradición en mitologías. Por el otro se sirve de las evidencias de esta investigación para polemizar en contra del discurso americanista y su obsesión por la búsqueda de los orígenes y la creación de una América mestiza caracterizada por la fusión de la diversidad y la repetición de la imagen mágica y maravillosa del continente.

### 3.2 “*Fuimos, en fin, civilizados*”

El desafío que Enrigue propone al lector se realiza, como se ha dicho, desde las primeras páginas del libro. La frase con la que arranca el texto recita: “Me llamo Nicolás Garamánte, he visto África y estoy en el lecho de muerte”<sup>11</sup>. El nombre citado alerta, desde el principio, la atención del lector cultivado que reconoce en el apellido una señal de alarma y una referencia literaria que no puede pasar desapercibida.

---

<sup>11</sup> Álvaro Enrigue, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg. 11.

El pueblo de los “garamantes que tienen mujeres en común y se nutren de Leones”<sup>12</sup> es uno de los citados por Borges en el cuento «El inmortal». La narración de Enrígue, por tanto, parece hacer referencia al contexto fantástico creado por el escritor argentino: un mundo en el que el tiempo es una rueda “que no tiene principio ni fin, cada vida es efecto de la anterior y engendra la siguiente, pero ninguna determina el conjunto”<sup>13</sup> y la inmortalidad sólo hace que a un hombre le pasen todas las cosas y que los contrarios se anulen<sup>14</sup>. La rueda de la que habla Borges, hace referencia a “ciertas religiones del Indostán”<sup>15</sup> y bien podría aplicarse a la concepción precolombina del tiempo circular.

Al mismo tiempo, la alusión a las doctrinas orientales y a la inmortalidad crea un vínculo evidente con otra obra de Enrígue, *Vidas perpendiculares*, donde la teoría de la reencarnación es el principio que mueve la narración. Jerónimo es una especie de inmortal no porque, como dice Borges, no conoce la muerte, sino porque recuerda todas sus vidas pasadas. Como el protagonista del cuento de Borges, Jerónimo atraviesa los siglos y las distintas etapas históricas y, de la misma manera, sus identidades se funden en una que, en realidad, es múltiple. A lo largo de su trayectoria existencial el protagonista del cuento borgeano afirma: “soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy”<sup>16</sup>. Sucesivamente, en los umbrales de la muerte reconoce que: “Yo he sido Homero; en breve seré Nadie, como Ulises; en breve seré todos: estaré muerto”<sup>17</sup>. Jerónimo, en cambio, en su vida actual, reconoce que “yo somos varios”<sup>18</sup>.

---

<sup>12</sup>Jorge Luis Borges, «El inmortal» en *Obras completas/I*, ob. cit. pg. 534.

<sup>13</sup> *Ibid.* pg. 540.

<sup>14</sup> “Sabía que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas. Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir. Así como en los juegos de azar las cifras pares y las cifras impares tienden al equilibrio, así también se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez, y acaso el rústico poema del Cid es el contrapeso exigido por un solo epíteto de las Églogas o por una sentencia de Heráclito [...] Encarados así, todos nuestros actos son justos, pero también son indiferentes. No hay méritos morales o intelectuales”, *Ibid.* pg. 540-541.

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> *Ibid.* pg. 544.

Por estas razones parece crearse una conexión entre el texto de Borges, su interpretación de la realidad, y los mundos narrados por Enríque. Sin embargo hay distintas disconformidades entre las dos maneras de concebir la pluralidad de la existencia. Para el escritor argentino la inmortalidad que permite la totalidad (de las experiencias, de las identidades, de las posibilidades) elimina la diferencia fusionando la pluralidad en una ausencia indefinida. El soldado romano que ha sido todo(s), pronto será nadie. Como se verá más adelante, Jerónimo, en cambio, valora la heterogeneidad que integra su personalidad. La multiplicidad de sus experiencias pasadas le permite comprender todos los idiomas, conocer todos los olores y sabores, distinguir los ruidos de la muerte de los sonidos del amor.

Si ambos escritores rechazan la idea de la identidad única, homogénea, es diferente la perspectiva con la que enfrentan el asunto. Para Borges, la realidad, así como se percibe en la vida de todos los días, es un espejismo que multiplica la existencia, imposibilitando establecer una verdad a partir de la cual todo lo existente se estructura. Las cosas cobran valor en relación a un sistema de referencia que no existe en absoluto sino que debe ser elegido y por tanto es arbitrario. La inmortalidad le quita valor a la individualidad<sup>19</sup> porque la identificación subjetiva es posible solo en el marco de una vida insertada en un contexto temporal, geográfico y cultural preciso. Afuera de esto su valor se diluye en la vacuidad del todo, así como el instante, que pierde significado en la indiscriminación del tiempo eterno.

---

<sup>18</sup> Álvaro Enríque, *Vidas perpendiculares*, ob. cit. pg. 23.

<sup>19</sup> “Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres”, Jorge Luis Borges, *Obras completas I*, ob. cit. pg. 541. Esta perspectiva, si llevada a sus extremos, esconde también la posibilidad de un corolario más inquietante y solipsista o sea la posibilidad de que la realidad sea sólo la proyección de una única mente. En el cuento «El jardín de los senderos que se bifurcan» Borges escribe: “Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente me pasa me pasa a mí...” *Ibid.* pg. 472. Se trata de una perspectiva que aún sigue presentando rasgos reconducibles a la centralidad del sujeto moderno, sin embargo, va más allá de esto porque niega la diferencia entre conciencia y realidad haciendo que ambas entidades contengan la misma esencia.



El personaje de Enrigue, en cambio, no se anula en la totalidad de sus existencias pasadas sino que estas enriquecen su esencia. Lo que cuestiona el autor mexicano es precisamente la necesidad de establecer la forma de una subjetividad con respecto a un único sistema cultural. Si la suma de las identidades, para Borges, da un resultado nulo, la misma operación, en los textos de Enrigue, lleva a una cantidad indeterminada e indeterminable. Borges reflexiona sobre la(s) estructura(s) ontológica(s) de lo real mientras que, para Enrigue, cobra valor la materialidad inmanente de la existencia ya que toda construcción trascendente amenaza con esconder una narración arbitraria.

El desierto donde se desarrollan los hechos descritos por Borges, por tanto, tiene un valor diferente del que ofrece la escenografía del libro de Enrigue. El primero concibe este lugar como un laberinto, un lugar del que no se puede salir por falta de puntos de referencia<sup>20</sup>. En la inmensidad desértica las diferencias se pierden y se anulan en la repetición. Todas las dunas se parecen, no es posible encontrar o definir caminos y el tiempo pierde su valor en la inmutable repetición circular del día y de la noche.

El desierto en el que se mueve la caravana de los Garamantes que, en *El cementerio de sillas*, intenta regresar a la ciudad de su antigua grandeza, abandonada después de la derrota infligida por el imperio romano, es un lugar presente en el mundo y en el tiempo, un sitio que conserva los vestigios de un pasado glorioso y custodia la promesa de futuro. Los Garamantes saben moverse en el desierto, no pierden la dirección porque pueden seguir la antigua ruta de los pozos creados en el pasado, cuya localización ha sido transmitida, a través de las generaciones, junto con la memoria del pasado a los Narradores de la tribu. La posibilidad de encontrar el camino y no quedar perdidos en la uniforme igualdad del abrasador mar de arena, por tanto, está vinculada a la memoria.

La caravana que, en el libro del escritor mexicano, se mueve del oasis del Djado en el Tibetsi, donde se había refugiado siglos atrás, depende totalmente de las indicaciones de Narrador. Éste, un anciano de la tribu encargado de conservar el recuerdo de toda la historia pasada de los Garamantes –y, trasmitirla cuando llegará la hora para que no se pierda traza del pasado memorable de la estirpe, es

---

<sup>20</sup> Cfr. nota 59, pg. 20.

el único que puede individuar los pozos que indican la ruta para Djerma la Vieja, antigua capital del reino de los Garamantes, antes conocida con el nombre de Garama<sup>21</sup>. El Narrador, entendido aquí no como instancia literaria, sino como personaje del relato, cumple con la función de dispositivo de memoria histórica de los Garamantes. Es el último eslabón de una cadena de individuos encargados de custodiar el tiempo y valorar la comprensión del presente a partir de la interpretación del pasado.

Después de la aniquilación de la antigua civilización de los Garamantes y el arrasamiento de la capital, los últimos supervivientes del pueblo se dispersaron por el mundo. Una parte de los que lograron sobrevivir empezó un viaje secular que, tras de una peregrinación por los distintos países de Europa, los llevó a América<sup>22</sup>, mientras que la otra huyó hacia el sur y se refugió en el oasis del Djado<sup>23</sup>. De aquí, en el presente del siglo XX, empiezan un viaje de vuelta para regresar al lugar de sus orígenes. Desgraciadamente los actuales representantes de los Garamantes, asentados desde hace más de mil años en el Djado saben de su pasado sólo lo que el Narrador les relata y tampoco conocen la ruta ni la ubicación precisa de la que antes fue Garama. Ya que ni siquiera los guerreros tuaregs que acompañan a la Gran Caravana saben localizar los viejos pozos y encontrar la

---

<sup>21</sup> “El último nombre de la ciudad y sus restos –Djerma la Vieja–, se lo pusieron los nómadas una vez que la despoblamos [...]. Hoy la llamamos así porque ya a nadie le importa nada y porque estamos acostumbrados”, Álvaro Enríque, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg. 223.

<sup>22</sup> El padre de Nicolás Garamánte, al morir le revela el secreto de su apellido para que lo custodie y, así como lo hacían los Narradores del antiguo imperio, siga conservando la memoria del pasado. Además le explica que “Vivimos ocultos en este pueblo miserable [Nautla] [...], como vivimos escondidos en el puerto de Alkmaar antes de venir a dar a las Indias; en tiempos todavía más remotos el consejo de Ciento nos dio resguardo en el *call* mayor de Barcelona cuando los labradores incendiaron la aljama de Gerona que compartíamos con los descendientes de Maimónides. ¿Maimónides? A Gerona habíamos llegado de Sevilla [...]; ahí estuvimos apenas un par de generaciones esclavizados por culpa del infame Guadarteme de Gáldar, el rey canario que nos vendió para salvar a los suyos [...]. Habíamos llegado a las Islas Canarias impulsados por los abusos de los romanos que nos sacaron a palos del Fezán, la tierra que nos heredó el gigante”. *Ibid.* pg. 13.

<sup>23</sup> “[...] al menos una rama de la familia se había mezclado con los teds del oasis del Djado en el Tibetsi africano, para fundar una aldea que todavía existe”, *Ibid.* pg. 15.

dirección, los Garamantes pueden confiar sólo en la memoria del sabio al cual han sido transmitidas estas informaciones. Para no perderse en el desierto, en la indeterminación geográfica, temporal e identitaria, por tanto, la tribu tiene que confiar en las palabras del Narrador<sup>24</sup>. Sólo el pasado les dirá cómo llegar a sus orígenes y les devolverá su lugar en el mundo.

Sin embargo, la escritura logra mostrar la artificialidad y la arbitrariedad de la narración histórica. El Narrador es un hombre desconfiado, y es consciente de que su papel le otorga un enorme poder de creación y manipulación de la que para el pueblo es la verdad de un pasado que se ha transformado en mito pero, para él conserva la dimensión inmanente de todo acontecer histórico. El hombre sabe que “quien manda es quien recuerda”<sup>25</sup> y utiliza sus capacidades para influir en las opiniones del pueblo y hacer que éste actúe según su voluntad<sup>26</sup>.

Es en este contexto donde cobra importancia la segunda referencia evocada por el apellido Garamántez. El lector, consciente del gusto de Borges por las citas apócrifas, a menudo mezcladas con otras verdaderas, no puede confiar en la mención hecha por el autor argentino, con respecto a los Garamantes, para considerar a este pueblo como entidad realmente existida. Bien podría tratarse de una broma del escritor luego retomada por Enrigue. Sin embargo, si fuera así, si Enrigue realmente quisiera confrontar su texto con el de Borges, toda la narración de *El cementerio de sillas* se insertaría en un ámbito ficcional fantástico y su significado se desplazaría hacia el plano de lo metafórico y de lo simbólico. Lo que parece hacer Enrigue, en cambio, es intentar comprender el funcionamiento y las repercusiones prácticas de las estructuras abstractas en la articulación de la

---

<sup>24</sup> Sin embargo, éste conoce el origen de su poder y dice: “la verdad es que yo era el único entre todos los presentes que recordaba la localización de la vieja ciudad de los garamantes, por lo que había cierta consciencia de que había que hacer más bien lo que a mí me diera la gana. *Ibid.* pg. 108.

<sup>25</sup> *Ibid.* pg. 205.

<sup>26</sup> El Narrador no esconde su contrariedad con respecto al viaje de vuelta a Djerma la vieja y, durante el viaje relata los acontecimientos articulándolos o dándole interpretaciones que orienten las distintas facciones políticas que integran la caravana. Al finalizar una sesión de relatos dice: “el rey escuchaba el relato con gesto meditabundo. Sus secuaces, al verme mentirle al pueblo con tanto lujo, temblaban de miedo al entender por primera vez el alcance de mi poder.”, *Ibid.* pg. 213.

manera de interpretar el presente. Los Garamantes, por tanto, no pueden ser símbolo o metáfora de un concepto sobre el cual el autor mexicano quiere investigar porque esto relegaría la reflexión a un nivel de análisis que trasciende la materialidad de lo real. Los Garamantes, entonces, deben ser un pueblo que realmente ha existido para vincular la reflexión abstracta de Enrigue a la evidencia del acontecer histórico.

La real existencia de los Garamantes le da al autor la posibilidad de estudiar el discurso historiográfico y su rol en la construcción de la identidad individual y nacional. La prueba de que este pueblo existió realmente se encuentra en una alusión, hecha por Nicolás Garamánte, a las *Encuestas* de Heródoto<sup>27</sup>. Después de la revelación del padre, sobre el secreto que envuelve el apellido familiar, el hombre se lanza en una investigación bibliográfica pero la tranquilidad con la que lleva adelante esta búsqueda revela una actitud hacia la importancia de los orígenes en la determinación identitaria, muy alejada de la ansiedad con la que el padre, en el lecho de muerte, se apresuraba a transmitir la memoria del pasado subrayando su importancia fundamental por la supervivencia de la estirpe.

El hombre agonizante, aun despreciando a su vástago<sup>28</sup> tiene que transferir la herencia y le confiesa al hijo:

Te voy a hacer una revelación que no mereces, siguió. Durante los siglos los Garamantes hemos conservado celosamente la verdad sobre nuestro apellido; esta tradición nos ha permitido amasar un tesoro que nos mantiene a salvo de los malditos romanos. [...] Si te mueres sin trasmitirlo [el secreto], nadie será responsable de conservar la fortuna que nos ha mantenido al flote entre tanta

---

<sup>27</sup> En el cuarto libro de Heródoto se nombra por primera vez el pueblo de los Garamantes: “Los Garamantas son los que hacia el Mediodía estaban sobre los Psilos, en un país agreste y lleno de fieras: son rudos e insociables, huyendo la comunicación con cualquier hombre; no tienen armas marciales, ni saben ofender a los otros no defenderse a sí mismos. Viven, como dije, más allá de los Nasamones”, Heródoto, [IV 174, 183-184] en *Los nueve libros de la historia*, pg. 597 en <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/nuevelibros.pdf> (14.08.18).

<sup>28</sup> Convocando a Nicolás antes su lecho de muerte el hombre no le esconde nada de su opinión: “Siempre has sido un idiota, pero eres el primogénito, me dijo mi padre cuando estuvimos a solas [...]. Eres como tu abuelo: nunca has hecho nada y vas a heredarlo todo. Álvaro Enrigue, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg. 12.

persecución.[...] Lo que tienes que hacer es revelárselo a tu primogénito cuando lo veas maduro; no tienes idea de la furia con que los hijos de los cíclopes podrían arremeter contra tus descendientes si se enteran de que seguimos por aquí.<sup>29</sup>

Para el hombre el secreto de los fundamentos y de la ascendencia de su nombre es un problema fundamental, una cuestión de vida o de muerte. Nicolás, en cambio, considera todo este asunto como algo a medias entre una broma y la locura del padre<sup>30</sup>. Por esto no toma demasiado en serio la misión encomendada por el progenitor y se pone a buscar, sin demasiada prisa, algunas informaciones con respecto a la revelación del padre<sup>31</sup>. Es aquí donde Enrigue explicita la alusión a Heródoto:

Después de la extravagante entrevista pasé la noche hurgando entre los libreros de la casona familiar a la búsqueda de los volúmenes que hubieran podido

---

<sup>29</sup> *Ibid.* pgg. 12-14. Más adelante, hacia el final del libro se hablará más detenidamente de la obra de Heródoto citando indirectamente también a la mención de los Garamantes hecha por el historiador.

<sup>30</sup> La diferencia de temperamento entre las dos generaciones está puesta en claro desde el comienzo cuando Nicolás escribe que “Mi padre, forjado en los años difíciles de la revolución fue longevo, recio y emprendedor. En cambio yo, primogénito malcriado de ganadero rico, crecí como un príncipe borracho”, *Ibid.* pg. 11. La alusión a la Revolución inserta el acontecimiento en el contexto histórico mexicano y relaciona la historia de los Garamantes con la de México.

<sup>31</sup> Esta búsqueda estimula un poco la curiosidad de Nicolás, sin embargo, la pereza y la apatía del hombre no lo empujan a proseguir en su investigación que queda pronto abandonada. Ni siquiera el deceso del padre ejerce alguna influencia en su ganas de conocimiento de sus orígenes. La razón que finalmente lo lleva a profundizar un poco más el asunto es tan ridícula e inconsistente que deja intuir la opinión de Enrigue con respecto a este problema. Relata Nicolás que “frente a un magnífico pimientito verde endulzado y relleno de arroz con camarones, sentí la necesidad apremiante de confirmar que lo dicho por mi padre sobre nuestro apellido tuviera algún fundamento. No es que me haya creído de entrada descendiente de algún gigante africano anterior a los cíclopes, fue simplemente que el sabor un poco disparatado de aquel platillo me impulsó a buscar una razón para creer que no había muerto loco de remate.”, *Ibid.* pg. 15. Así como para Aristóteles Brumell, también para Nicolás la satisfacción de los placeres físicos es más importante que todo asunto abstracto.

incendiar la imaginación de mi padre. Lo único que encontré emparentado con un título sobre la Antigüedad fueron las *Encuestas* de Heródoto, en las que se menciona a los garamantes de pasada y como unos meros pastores libios. El hecho mismo de que tal pueblo hubiera existido alguna vez me causó cierto desasosiego, pero no tanto como para quitarme el sueño.<sup>32</sup>

Gracias a la mención del nombre de Heródoto se hace evidente, y cobra significado, la motivación que ha llevado Enrigue a elegir como protagonista de su narración precisamente a la estirpe de los Garamantes y no otro imperio cuya genealogía se hubiese perdido disolviéndose en el caudal del acontecer histórico. El griego de Halicarnaso es tradicionalmente considerado el padre de la historia en Occidente, y el mismo Cicerón lo define “pater historiae” (*De legibus* 1, 5,5)<sup>33</sup>. Por tanto, relatando las aventuras del pueblo de los Garamantes, Enrigue establece un vínculo de continuidad entre las obras del historiador griego y su libro. *El cementerio de sillas*, así como las *Encuestas* de Heródoto, se convierte en un libro de historia cuyo asunto principal es la reconstrucción de la genealogía de la tribu africana. Sin embargo la comparación pone en acto un cambio sustancial. Si el libro de Enrigue prosigue el trabajo empezado en el texto de Heródoto investigando de manera más profundizada el recorrido existencial de los Garamantes, también los papeles de los dos autores entran en contacto

---

<sup>32</sup> *Ibid.* pg. 14. Lo que Enrigue está haciendo aquí, con la ironía que caracteriza toda su obra, no es sólo poner de relieve la falta de interés de Nicolás por un asunto que para el padre es vital. Subrayando la ausencia de informaciones oficiales sobre los garamantes (Nicolás ni siquiera se preocupa de usar la mayúscula para mencionar el nombre de su linaje) y el descuido de las pocas informaciones presentes, el autor del texto focaliza la atención del lector sobre las faltas y las parcialidades del discurso histórico y prepara el terreno para realizar la intención que substancia su texto: la escritura (narración) de la otra historia de los Garamantes, la historia no relatada por los libros y la perspectiva de los que, al ser los perdedores derrotados por los romanos, no han sido transmitidos.

<sup>33</sup> También Petrarca vuelve a utilizar este título en el «Trionfo della fama» donde, aludiendo a la definición de Cicerón escribe: “Erodoto di greca istoria padre vidi”. Francesco Petrarca, *Trionfi*, Milano, Rizzoli, 1957, pg. 48 en [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_2/t44.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_2/t44.pdf), (16.08.18). La evidencia de que Enrigue conozca la obra del poeta italiano se encuentra en un capítulo de *Vidas perpendiculares* donde Jerónimo, protagonista del texto, hace una comparación entre los versos del autor del *Canzoniere* y las obras de Francisco de Quevedo.

mezclándose y confundiéndose. Enrigue deja de ser narrador para convertirse en historiador.

O, por lo menos, esta podría ser la impresión que se genera cuando se comprende que el libro se ocupa de la relación histórica de un antiguo imperio destruido por los romanos. Sin embargo, el autor no deja que quepa duda con respecto a su rol. El tono irónico y descreído, la organización cronológicamente no lineal, la falta de citas y alusiones a fuentes documentales dejan bien en claro desde el comienzo, que se trata de un texto de ficción. La mezcla de papeles, por tanto, cambia su dirección: no es el narrador que se convierte en historiador, sino que el segundo se vuelve narrador. Al mismo tiempo la escritura historiográfica abandona toda pretensión epistemológica y revela su naturaleza narrativa.

Si las crónicas antiguas no han dedicado a los Garamantes demasiada atención, el texto de Enrigue se ocupará de terminar el trabajo, pero no se tratará de una reconstrucción historiográfica, sino de una reinvención literaria. De este modo el autor, así como lo hacía la nueva novela histórica, reivindica la posibilidad de escribir otra historia, una historia que exprese un punto de vista diferente, el de los que no tuvieron voz y que, por tanto, fueron condenados a conformarse con la versión de su existencia creada y referida por otras voces.

Al abrir su obra Heródoto escribe que su intención “se dirige principalmente a que no llegue a desvanecerse con el tiempo la memoria de los hechos públicos de los hombres, ni menos a oscurecer las grandes y maravillosas hazañas así de los griegos como de los bárbaros”<sup>34</sup>. Si se considera que los griegos reputaban como bárbaros a todos aquellos que no pertenecían a su nación, resulta evidente que también los Garamantes corresponden, según la visión de Heródoto, a esta clasificación. La historia escrita por Enrigue pone en tela de juicio esta definición. Cuando el Narrador relata a los miembros de la Caravana la historia de la destrucción de Garama por parte de las legiones romanas, el nivel de crueldad y calculada atrocidad con la cual actúan los soldados es tan alto y provoca tanta indignación, también en el lector del libro, que éste se encuentra obligado a cuestionar los conceptos de civilización y barbarie y también las clasificaciones a las que está acostumbrado.

---

<sup>34</sup> Heródoto, *Los nueve libros de la historia*, ob. cit. pg. 19.

Aunque Enríque no describa a los Garamantes como un pueblo que desconoce el pecado o la maldad<sup>35</sup>, tampoco es posible clasificarlos como salvajes o bárbaros<sup>36</sup>. En contraposición, las milicias de Séptimo Flacco, representantes de la civilización, están formadas por hombres despiadados y feroces que, durante el ataque a la ciudad, de la que no quedará ni un sólo edificio, exterminan a los Garamantes, mujeres, viejos y niños, con una frialdad mecánica que les quita toda humanidad.

A pesar de esto, el esplendor de la capital romana, así como les aparece a los supervivientes que viajan hacia allá para someterse a Tiberio el Raro, es deslumbrante:

Ni siquiera Tebas tuvo jamás el esplendor de Roma; todas sus calles estaban enlosadas y todas las casas eran de piedra, muchas de varios pisos. Aun así apenas se notaban, opacadas por el brillo de los templos, los baños y las arenas. No se veían ni puercos ni gallinas corriendo por ahí; incluso los árboles estaban sembrados siguiendo patrones geométricos. La riqueza era tanta que nadie, salvo los esclavos, estaba obligado a trabajar. Los hombres libres hablaban a gritos por las calles. Vestían pobre y primitivamente, aunque iban limpiísimos [...]. por todos lados había plazas, veces coquetas, a veces inmensas que servían para que la gente se acercara a conversar con los extraños.<sup>37</sup>

Aunque el primer encuentro entre Garamantes y romanos se haya inscrito en la historia de los dos pueblos bajo el marco de la ferocidad y del horror, los africanos no pueden no reconocer el esplendor de la ciudad de los Césares.

---

<sup>35</sup> El origen de su riqueza radica en el comercio de esclavos.

<sup>36</sup> Según Mario Liverani es un hecho que, sobre todo en su momento de máximo esplendor, los primeros tres siglos después de Cristo, el reino de los Garamantes haya sido un auténtico Estado con una arquitectura monumental, algo que en el Fezán nunca se había verificado y no se volvería a realizar hasta la época moderna. Cfr. Mario Liverani, «I Garamanti, ricerche in corso e nuove prospettive» en *Studi Storici. Società e nazione nella Russia moderna e contemporanea*, Anno 42, No. 3, Jul. - Sep., 2001, p. 771.

<sup>37</sup> Álvaro Enríque, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pgg. 212, 213.



Civilización y barbarie, por tanto, no son conceptos absolutos o categorías que se aplican de manera rígida, sino que cambian según la perspectiva y las necesidades de dominación y poder.

También aquí, como en sus otros libros, Enrigue quiere despertar una reflexión con respecto a la manera con la que algunos conceptos o imágenes sagradas se idealizan y pasan a la historia de una forma canonizada que no permite tomar en consideración sus lados oscuros. En *La muerte de un instalador* ridiculiza a la figura de Simón Bolívar para quitarle sacralidad e inducir a reflexionar sobre las reales motivaciones que impulsaron su proyecto. En *El cementerio de sillas*, y sucesivamente también en *Vidas perpendiculares*, muestra que el imperio romano, uno de los más grandes ejemplos de desarrollo y civilización, en realidad podía revelar una barbaridad aún peor de la que atribuía a las poblaciones que no pertenecían a su dominio. Esta intención se revela también en otros textos del autor. En *Decencia* se desacraliza el proceso revolucionario y sus consecuencias, mientras que el texto de *Muerte Súbita* describe a Caravaggio y Quevedo como dos hombres mucho más acomplexados y amorales que las representaciones icónicas con las que se han convertido en puntos de referencia ejemplares para el arte europeo.

La impresión que generan los textos de Enrigue es que la escritura sirve a este autor para analizar las ideas, las figuras míticas y ejemplares y las formas de pensamiento que la tradición ha convertido en cánones o puntos de referencia, provocando su sacralización e impidiendo su cuestionamiento y una evolución que les permita adaptarse a la realidad cambiante, logrando representarla de manera más adecuada. En cambio, el resultado que esta inmovilidad refleja es que la realidad es lo que debe conformarse a un modelo hermenéutico rígido<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> A este respecto, cabe mencionar un texto de David Foster Wallace que enfoca la atención precisamente en la ausencia de mirada crítica que caracteriza la aceptación de los modelos. En su discurso ante los estudiantes del Kenyon college, en 2005 el escritor estadounidense contó esta pequeña historia: "There are these two young fish swimming along and they happen to meet an older fish swimming the other way, who nods at them and says «Morning, boys. How's the water?» And the two young fish swim on for a bit, and then eventually one of them looks over at the other and goes «What the hell is water?»" David Foster Wallace, *This is Water*, en <http://bulletin-archive.kenyon.edu/x4280.html> (16.08.18). Como subraya el autor de *Infinite Jest*,

Volviendo, por tanto, a la descripción de la ciudad eterna hecha por el Narrador de los Garamantes, es necesario subrayar la similitud con el estupor descrito por Hernán Cortés en su segunda carta de relación frente a Tenochtitlán. Así como los Garamantes, el conquistador español habla con asombro de la grandeza de la ciudad<sup>39</sup> y luego, mezclando un poco el orden propuesto por Enrigue, describe las calles y las casas<sup>40</sup>, las plazas donde hay mercado, y enumera las tipologías de mercancías que se venden subrayando la abundancia y la riqueza de los

---

la intención de la narración es subrayar que la mayoría de las veces “the most obvious, ubiquitous, important realities are often the ones that are the hardest to see and talk about” y aunque esto pueda parecer un lugar común llega a ser un tema fundamental en la vida de todos los días donde el más banal de los asuntos se convierte en una cuestión de vida o de muerte. La creencia compartida del lugar central del hombre en el universo, por ejemplo, está tan arraigada en la configuración existencial del ser humano y encuentra tantas confirmaciones en la experiencia de cada día, que nunca está puesta en duda pero puede afectar las condiciones de vida. Por esto, sigue Foster Wallace, el papel de las ciencias humanas es “learning how to think” en el sentido de enseñar a ejercer una forma de control sobre cómo y qué se piensa para no permanecer esclavos de una forma de pensamiento que, por ser una configuración predeterminada, no se adapta a las necesidades de cada individuo.

<sup>39</sup> “Hay muy grandes ciudades y de maravillosos edificios y de grandes tratos y riquezas, entre las cuales hay una más maravillosa y rica que todas, llamada Tenustitlan”, Hernán Cortés, *Cartas de relación*, ob. cit., pg. 31.

<sup>40</sup> “de la una parte y de la otra muy buenas y granes casas así de aposentamientos como de mezquitas (51). [...] Es tan grande la ciudad como Sevilla y Córdoba. Son las calles de ella, digo las principales, muy anchas y muy derechas”, *Ibid.* pg. 62. La referencia a las calles se vuelve útil no sólo para permitir una equiparación entre Tenochtitlán y Roma, sino también para evaluar cómo cambió, después de la llegada de los conquistadores la condición de los pueblos, y lo que ha significado realmente la intervención de la civilización. Después de la caída de Garama los garamantes se dispersaron por Europa. De ahí uno de ellos, nombrado de manera muy evocativa Cristophorus Gaaramanjik, huye de Flandes, donde vivía, para ir a Puebla de los Ángeles. Después de muchas peripecias logra desembarcar en Veracruz, localidad cuyo nombre no deja ninguna duda con respecto al origen europeo. La ciudad fundada por Cortés y base para la conquista del Nuevo Mundo se le presenta como un lugar “feo y pestilente. [...] La brisa se levanta por arriba de los veracruzanos al topar con los muros defensivos que han sido apilados sin orden, concierto ni cal en torno al pueblo. Un solo paseo está empedrado, el resto de las calles son un puro y pestilente lodazal –tierra, caca, frutas en gloriosa descomposición– en el que se sumergen los pies del caminante, a veces hasta la pantorrilla.”, Álvaro Enrigue, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg. 246.

comercios<sup>41</sup>. Así como los Garamantes, resalta la presencia de la gente en las calles, su manera de vestir y su limpieza<sup>42</sup>.

Tan parecidos son los elementos que atraen la atención de Cortés y de los Garamantes frente a las dos ciudades, capitales de sendos grandes imperios, que resulta difícil no establecer una comparación que nuevamente vuelve a polemizar las clasificaciones de civilización y barbarie<sup>43</sup>.

Además de la reiteración de este planteamiento, este vínculo provoca también otro tipo de reflexión. La similitud entre Roma y Tenochtitlán, ambas ciudades vistas con los ojos de quienes no pertenecían a la cultura que las había edificado, genera una relación entre la historia de *El cementerio de sillas* y la Historia de México, insertando la narración de Enríque en el contexto más amplio de la conquista. En ambos casos hay un (des)encuentro entre dos culturas diferentes y una aniquilación violenta de la diferencia y, en ambas situaciones, resulta evidente la imposibilidad comunicativa. Cuando Antonio Cornejo Polar analiza los acontecimientos de Cajamarca, identifica en el libro, o sea en la palabra escrita, el símbolo de la divergencia que aleja los dos sistemas culturales. Para Atahualpa, acostumbrado a una concepción oral de la relación entre saber y representación de

---

<sup>41</sup> “Tiene esta ciudad muchas plazas donde hay continuo mercado y trato de comprar y vender (94). [...] Finalmente, que en los dichos mercados se venden todas las cosas cuantas se hallan en toda la tierra, que demás de las que he dicho son tantas y de tantas calidades que por la prolijidad y por no me ocurrir tantas a la memoria y aun por no saber poner los nombres no las expreso”, *Ibid.* pg. 63.

<sup>42</sup> “Hay en todos los mercados y lugares públicos de la dicha ciudad todos los días muchas personas, trabajadores y maestros de todos oficios esperando quien los alquile por sus jornales. La gente de esta ciudad es de más manera y primor en su vestir y servicio que no la otra de estas otras provincias y ciudades, porque como allí estaba siempre este señor Mutezuma y todos los señores sus vasallos ocurrían siempre a la ciudad había en ella más manera y policía en todas las cosas”, *Ibid.* pg. 66.

<sup>43</sup> A pesar de que la exageración con la que Cortés describe las maravillas de Tenochtitlán era funcional a una celebración que magnificara su empresa, el mismo conquistador no puede dejar de reconocer que la belleza de la ciudad choca con la clasificación de bárbaros atribuida a sus habitantes: “considerando esta gente ser bárbara y tan apartada del conocimiento de Dios y de la comunicación de otras naciones de razón, es cosa admirable ver la que tienen en todas las cosas”, *Ibidem*.

la realidad, es simplemente inconcebible que el libro del que debería escuchar la palabra del Señor de los españoles no hable, o sea, no emita físicamente algún sonido. Por esto, después de haberlo acercado al oído, lo tira, desencadenando la ira de los conquistadores. El silencio (de la Biblia) es el símbolo de la recíproca falta de comprensión de los dos sistemas hermenéuticos.

En el libro de Enríque se relata un episodio parecido, aunque el contexto sea diferente. Después de la destrucción de la capital de los Garamantes, un embajador del pueblo derrotado viaja a Roma para encontrar al emperador y pactar la rendición y la consecuente sumisión al imperio romano. La escena, relatada por el Narrador, que describe el encuentro de los dos hombres está envuelta en una atmósfera de solemnidad y gravedad, sin embargo, la ironía del comentario final de Enríque, quien habla a través del Narrador, le quita toda suntuosidad al acontecimiento convirtiéndolo en un teatrillo cómico y exhibiendo la imposibilidad comunicativa:

El embajador estaba muy quieto, escuchando la gritería, cuando notó la mirada de Tiberio escrutándolo. Hizo una reverencia y el emperador lo llamó con un movimiento de la mano. Nadie le hizo caso mientras avanzaba hacia él. Al llegar se mantuvo de pie inmóvil, como corresponde a las dignidades superiores. El Raro se quitó el manto y mostró una cara delgada y siniestra cubierta por las marcas de la sabiduría. [...] Tiberio se levantó de su silla. Un silencio rotundo gobernó en la basílica mientras descendía la breve escalinata de su tarima con una lentitud que en la península itálica confunden con la dignidad. Dio una larga vuelta en torno al narrador, mirándolo de arriba a abajo. [...] tocó sus ropas, su piel, los brazaletes. El embajador le correspondió tocándole la cara. El César dio un paso atrás y se volvió a cubrir con el velo. El nuestro hizo lo mismo. Tiberio se retiró a su silla y, ya sentado, pidió que dejara la sala con un gesto.

Gracias a este breve pero fructífero diálogo quedó demostrada ante los representantes de Roma y sus provincias la igualdad entre el Raro y los garamantes.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Álvaro Enríque, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pgg. 214, 215.

Evidentemente el tono sarcástico del Narrador excluye toda posibilidad de una efectiva igualdad. La actitud del emperador, que sólo necesita mover una mano para que el embajador le obedezca como si fuera una mascota entrenada, y ni siquiera considera oportuno dirigirle la palabra, evidencia una relación de superioridad, legitimada por la fuerza, que da por sentada la inferioridad del Otro. Nuevamente el silencio es protagonista y símbolo de la imposición de la palabra occidental. Sólo el acallamiento de las voces ‘Otras’ permite que se imponga la palabra (y con la palabra todo el sistema simbólico de representación y categorización de la realidad) de los conquistadores.

El libro de Enrigue crea, una línea histórica de conquista civilizadora y violencia que une Tenochtitlán y Roma –que aquí se entiende como emblema de la cultura occidental– y cuyo término medio es Garama, otra capital imperial destruida y luego olvidada por la historia oficial<sup>45</sup>. La narración de la guerra entre Garamantes y Romanos se transforma en metáfora de la conquista, sin embargo, Enrigue, marcando las características en común de la capital del imperio Mexica y del imperio romano lleva el lector a considerar la diferente suerte que tuvieron las dos realidades<sup>46</sup>.

Las dos ciudades, los dos polos de la similitud, se colocan en posición diferente y opuesta con respecto al resultado del choque representado por su encuentro. No

---

<sup>45</sup> En *Muerte súbita* el autor compara la caída de Tenochtitlán con la de Constantinopla y Jerusalén subrayando la decadencia y el olvido a los que las tres ciudades fueron condenadas: “aunque en los tres casos mundos completos se derrumbaron y fueron tragados por el charco de sangre y mierda que deja la historia cuando se aloca, en Tenochtitlán todo sucedió filtrado por la melancolía de la culpa”, Álvaro Enrigue, *Muerte súbita*, ob. cit. pg. 118.

<sup>46</sup> Otras evidencias que pueden indicar la similitud entre Garama en su relación con Roma y América y el vínculo con Occidente, se dan, cuando el Narrador, en distintas ocasiones, se refiere a la distancia geográfica que separa la capital eterna de su ciudad, describiéndola como un mar de arena. Otro mar, de agua en este caso, era lo que separaba España y su nueva colonia. El Narrador subraya también la relación de dependencia económica que sujetaba a su pueblo: “La legión augusta no nos tenía encono, pero de vez en cuando pasaba por nuestras tierras y, suponiendo que nunca se podía pacificar lo suficiente a los garamantes, cargaban gratis con lo que llevábamos acumulando para la siguiente caravana que cruzaría el mar de arena”, Álvaro Enrigue, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg. 223. También entre España y América había un vínculo de dependencia económica parecido.

existían diferencias en el nivel de desarrollo y civilización entre Roma y Tenochtitlán, se deduce a partir del texto de Enríque, pero una capital impuso con la violencia su dominio y su forma de pensamiento y se convirtió en símbolo de la civilización occidental. La otra, en cambio, así como Garama, fue destruida desde sus cimientos y condenada al olvido y al aniquilamiento cultural. Roma y Tenochtitlán representan los dos extremos y las dos perspectivas del proceso de conquista<sup>47</sup>.

Así la descripción de la destrucción de Garama, hecha por Enríque, se vuelve espejo de la violencia perpetuada por los conquistadores en América, pero, en este caso, el punto de vista presentado por el escritor es el de los derrotados. Escuchando las palabras del Narrador que relata la crónica de la devastación de Garama, el lector no puede no compartir el terror, la desesperación y el dolor del pueblo africano, inerme frente a la ira y la potencia incontrastable de los romanos, y está casi obligado a utilizar esta clave de lectura para reflexionar sobre el exterminio de las poblaciones indígenas, indefensas e impotentes frente a las armas españolas. Gracias al uso consciente y calculado de las palabras, de la elección de los episodios referidos y del tono de la narración, el viejo sabio de la tribu logra despertar en su público (el lector está incluido en este grupo) un sentimiento de ira e indignación que provoca sensaciones diferentes según quien escuche. Los miembros de la Caravana se dividen en dos facciones ideales: los que están animados por un deseo de venganza y regreso a la antigua grandeza perdida y los que sufren el peso de la injusticia pero se dan cuenta de que la gloria de antaño está perdida y todo intento de recuperación está condenado al fracaso porque “nada hay más patético que la fama antigua sin respaldo”<sup>48</sup>. El lector, en

---

<sup>47</sup> Mignolo habla de modernidad y colonialidad para definir las distintas perspectivas con la que se ha interpretado herida colonial. Cr. Walter Mignolo, *La idea de América latina. La herida colonial y la opción decolonial*, ob. cit.

<sup>48</sup> *Ibid.* pg.223. El Narrador es un hombre desilusionado y descreído, consciente de que, aunque, en algún momento el imperio de los Garamantes ha vivido un periodo de esplendor, este ha terminado y sólo ha quedado la humillación por tanto toda reclamación de un pasado prestigioso y rico es infundada y sólo puede tener sentido en la falsedad de las palabras y de las narraciones porque la verdad es que “Los romanos destruyeron el reino y nos amputaron la dignidad. [...] Lo que siguió fue el drenaje” (*Ibidem*).

cambio, se encuentra en una posición privilegiada por distante y externa, o sea no involucrada emotivamente, y puede evaluar con objetividad la crónica de la conquista, confrontándola también con otras situaciones de ocupación que, en su pasado extratextual y, quizás, también en su presente, han ocultado intereses de dominación y explotación bajo la máscara de la ayuda civilizadora.

De la misma manera que la ciudad de los Garamantes, “refundada desde sus cimientos, siguiendo el patrón atisbado por uno de los nuestros en ni más ni menos que Roma, la ciudad eterna”<sup>49</sup>, también la capital precolombina, y con ella toda la estructura hermenéutica de la que Tenochtitlán era uno de los símbolos, tuvo que volver a existir identificándose a partir de las categorías y modalidades de clasificación occidentales. Concluyendo su *Carta de Relación*, Cortés informa al rey de que ha bautizado la nueva tierra con el nombre de Nueva España por el parecido que hay entre las dos tierras<sup>50</sup>. El imperio mesoamericano, por tanto, renace en una nueva vida, pero con otro nombre, un apelativo que lo inserta en el mundo occidental subordinando su existencia.

Siguiendo este paralelo entre los dos choques de civilizaciones, el relato de la trayectoria cumplida por Garama después de la conquista, contado por el Narrador a su pueblo, lleva al lector a pensar en la suerte de los pueblos americanos después de la institución de los virreinos.

El Narrador evidencia la prepotencia y la arrogancia de los conquistadores<sup>51</sup>, sin embargo reconoce que, un poco a la vez, los Garamantes empiezan a admirar a los que los destruyeron. Tratan de imitarlos y comienzan a opinar en que el imperio

---

<sup>49</sup> *Ibid.* pg. 212.

<sup>50</sup> “Por lo que yo he visto y comprendido cerca de la similitud que toda esta tierra tiene a España, así en la fertilidad como en la grandeza y fríos que en ella hace y en otras muchas cosas que la equiparan a ella, me pareció que el más conveniente nombre para esta dicha tierra era llamarse la Nueva España del Mar Océano, y así en nombre de Vuestra Majestad se le puso aqueste nombre”, Hernán Cortés, *Cartas de relación*, ob. cit. pg. 96.

<sup>51</sup> “Eran esas épocas también las de mayores padecimientos: los vigilantes se aparecían por nuestras villas cada vez que se descubrían aburridos y las asolaban. [...] Antes de irse violaban laboriosamente a las mujeres más jóvenes, reventaban a palos a algún viejo y ahorcaban a dos o tres nobles alegando que habían opuesto resistencia.”, Álvaro Enríque, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg. 224.

podría tener algún interés en considerarlos como aliados: “asumimos parte de su vocabulario, el trazo de sus ciudades, su delirante mal gusto, su manera de contar el tiempo y sus bestiales formas de divertirse. Fuimos, en fin, civilizados”<sup>52</sup>. Lo inquietante de esta afirmación no estriba en la evidencia de lo que podría ser un mecanismo de adaptación finalizado en la supervivencia, sino en el reconocimiento de un criterio de superioridad en las formas de vida de los opresores. Cuando el hombre califica de civilizadas las costumbres romanas, admite de manera implícita de que su pueblo, antes de entrar en contacto con el imperio venido del viejo continente, vivía en la barbarie. Sin embargo, en este punto del texto, Enríque le hace un guiño al lector, casi empujándolo a no creer en lo que él mismo escribe. Los adjetivos peyorativos con los que el escritor precisa los hábitos civilizados de los romanos (‘delirante’, ‘bestial’ y, más adelante, ‘infame’) y, en cambio, el tono neutro con el que describe los abusos cumplidos en Garama (hasta hay cierta virtud en la forma con la que se violan las mujeres: ‘laboriosamente’) desmiente el contenido de las acciones a las que se refieren los atributos. De este modo también la palabra que define todas estas formas de vivir, o sea “civilización”, sufre un cambio y pasa a designar una situación, caracterizada por la contradicción, donde las palabras pueden esconder el real contenido de los actos que describen. Las definiciones pueden ser trampas y las palabras pueden ser utilizadas para esconder la vacuidad conceptual.

### 3.3 *¿Historia o historias?*

La base teórica que permite comparar la conquista de América con la destrucción de Garama y la imposición de la cultura occidental, se basa en la equiparación de la dos historias. La relación de los horrores y las atrocidades cometidas por los legionarios, así como las alusiones más o menos explícitas a Tenochtitlán, acompañan al lector hacia una reflexión, sobre los acontecimientos de la conquista en el nuevo continente y sus motivaciones, que no puede evitarse. Sin embargo, todo esto es posible gracias a la crónica relatada por Enríque a través de la figura

---

<sup>52</sup> *Ibidem.*



del Narrador. El autor del libro se posiciona en el lugar del historiador, reivindicando su derecho de contar otra versión de lo que ha pasado, una versión que, sin embargo, no ha sido transmitida. Esto es posible sólo en una perspectiva que considera el relato histórico como cuento insertado en un marco narrativo, reglado por las mismas normas que estructuran todo tipo de texto, también los de ficción y la escritura de Enríque, después de haber puesto en claro que al lado de la memoria oficial siempre existen otras interpretaciones de lo acontecido, pone en guardia con respecto a la construcción artificial y premeditada del discurso historiográfico.

Por supuesto la implicación escondida en este planteamiento teórico es que si no hay que confiar ciegamente en ningún tipo de narración, tampoco hay que creer en lo que relata Enríque. Naturalmente, la respuesta es negativa: también el enfoque relatado en el libro debe ser problematizado y sometido a un análisis especulativo. Enríque exhibe la vacuidad de todo dogmatismo y muestra que no existe una forma absoluta, y válida para todos, de la verdad (histórica en este caso), sino que todo concepto y todo acontecimiento es negociable y su interpretación está limitada por un marco temporal y geográfico que la vuelve débil en el sentido que Vattimo<sup>53</sup> da a esta palabra.

Por esto, el lector de Enríque nunca debe tomar una actitud pasiva frente a la escritura. Lo que el escritor espera de su audiencia, y lo que invita a hacer durante la lectura de sus textos, es posicionarse de manera crítica frente a todo tipo de narración, ya se trate de la de sus libros, o provenga de otras fuentes. Hay que comprometerse con el texto, y con las preguntas que éste subleva, el lector no debe colocarse cómodamente en una posición inactiva de utilización funcional y crédula. La escritura es, para el autor, una forma de investigación, y, de la misma manera debe convertirse, para el lector, una ocasión de planteamiento analítico.

A lo largo de todo el libro, por tanto, la narración se construye de manera que es posible sondear la forma en la que la elección y la organización de las palabras logra disfrazar el real acontecer de los hechos o hasta sustituirse a ellos.

Las *Historias* (o *Encuestas*) de Heródoto están compuestas por nueve libros dedicados a las musas del arte. El libro de Enríque, en cambio, está dividido en

---

<sup>53</sup> Cfr. G. Vattimo, A. Rovatti (ed.) *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 2011.

tres secciones que se titulan respectivamente: 'Padre', 'Espíritu Santo' e 'Hijo'. El lector, por tanto, podría pensar en una referencia o un homenaje a las sagradas escrituras, incluso porque la dedicatoria que abre el libro cita el Deuteronomio<sup>54</sup>. La mención de este libro, cuya importancia para la civilización occidental queda demostrada por el hecho de que es uno de los textos canónicos sobre los que se edifican las principales doctrinas religiosas occidentales<sup>55</sup>, no es casual. El Deuteronomio, así como el libro de Enrigue, habla de una población arraigada en el desierto que está condenada a vagar por la tierra sin poder definir, para sí misma, una identidad a partir de una pertenencia territorial. Los judíos, así como los Garamantes, son un pueblo sin tierra, una de esas comunidades imaginadas que para Anderson define la nación<sup>56</sup>.

Sin embargo, sería un error atribuir a la partición establecida por Enrigue algún valor trascendente. Las tres secciones de su libro no tienen nada que ver con el concepto de la trinidad, incluso porque, en este caso, Enrigue estaría utilizando un dogma o sea esa forma de pensamiento que el autor intenta demoler a lo largo de toda su obra<sup>57</sup>. Por un lado, es cierto que, así como la trinidad, *El cementerio de sillas* manifiesta una diversidad que se vuelve a componer en la totalidad de un concepto que abarca todas las partes que integran el libro: las múltiples y diferentes historias que componen la narración están conectadas por el hilo común de la genealogía ya que todos los protagonistas pertenecen a la estirpe de los Garamantes. Sin embargo, todos ellos son elementos aislados. Padre, Hijo y Espíritu Santo, según el canon del cristianismo, son elementos que, aunque

---

<sup>54</sup> “Y Yahveh me ha dicho: tú no pasarás ese Jordán”, Álvaro Enrigue, *El cementerio de sillas*, ob. cit, dedicatoria.

<sup>55</sup> El Deuteronomio pertenece al pentateuco y, por tanto es parte integrante de la biblia cristiana y de la Torá judía.

<sup>56</sup> Cfr. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, ob. cit.

<sup>57</sup> En el primer capítulo ya se ha analizado la manera en la que Enrigue manifiesta su falta de fe en la ideologías y en las doctrinas dogmáticas. Entrevistado en ocasión del estreno de *Vidas perpendiculares* el autor responde a la periodista que le pregunta si cree en la reencarnación: “Por supuesto que no. Ni en las vidas pasadas, ni en la salvación del alma, ni en el psicoanálisis, ni en la lucha de clases, ni en Elena Poniatowska, ni en nada.”, Mónica Maristain, «Vidas mías» en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3190-2008-09-28.html> (20.08.18).

separados y diferentes, alcanzan su plena significación en la totalidad de la manifestación divina. Los personajes del libro de Enrigue, en cambio, no se consideran a sí mismos como partes de algo más grande, una entidad cuyo alcance va más allá de sus meras existencias y tampoco parecen apremiados para descubrirlo. Hasta viven alejados uno del otro y se desprecian. El padre de Nicolás lo considera un imbécil indigno de llevar un apellido tan antiguo e importante y de recibir el secreto de su procedencia. El mismo Nicolás tiene una opinión parecida de su propio hijo, Chema, y tampoco Chema está muy interesado por la suerte de su padre<sup>58</sup>. El hijo de Chema, Emmanuel Garamánte Zafra, último descendiente de la estirpe, crece sin ni siquiera haber conocido a su padre del cual sabe que “era un hombre bastante alejado de ser ejemplar y respetado o siquiera querido por cualquier persona”<sup>59</sup> mientras que su madre, desconfiada, lo considera digno heredero de la indolencia paternal.

Los títulos de las tres partes que forman el libro, por tanto, no quieren evocar ningún sistema de referencia metafísico y abarcador, sino que simplemente se refieren al contenido de los tramos textuales. La primera, ‘Padre’, contiene el diario de Chema (padre de Emmanuel) y la relación de su búsqueda de la iluminación entre cajas de pizza vacías y sillas rotas.

La segunda alterna dos historias: la de Cristophorus Gaaramanjik, el primer representante de la dinastía que viaja a América, y otra que narra el viaje de vuelta, emprendido por la rama de la tribu sobrevivida durante siglos escondiéndose en un oasis, hacia Djerma la Vieja. El nombre asignado a esta parte, ‘Espíritu Santo’, hace referencia a la isla del Caribe en la cual la nave inglesa que transporta a Gaaramanjik lo desembarca y donde éste se verá enfrentado a las incongruencias y a las necesidades de los momentos inmediatamente sucesivos a la conquista del Nuevo Mundo.

---

<sup>58</sup> Chema escribe en su diario: “nunca fui, de todos modos, lo que mis parientes de Nautla llaman una persona amigüera: hijo de padre ausente y madre huida [...] el abuelo me despreciaba y el tío Aurelio –a quien mi padre llama con razón el Brumoso por su carácter ladino– nunca me dirigió la palabra [...]. cuando le hice berrinche a mi progenitor y me mandó traer de México, tampoco establecí ninguna clase de relaciones, ni siquiera con él”, Álvaro Enrigue, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg.28.

<sup>59</sup> *Ibid.* pg. 236.

La última sección, 'Hijo', por un lado prosigue y termina la relación de la aventura de Gaaramanjik, y por el otro describe la búsqueda de Emmanuel —el hijo mencionado en el título— que, después de haber descubierto la herencia celada por su apellido, decide viajar a Nautla, el pueblo al cual terminó dando su antepasado holandés y donde, a lo largo de los siglos, ha nacido y crecido toda la familia hasta la definitiva huida de Chema. De allí, el hijo decide volver a África para conocer el origen de su linaje y, así como lo deja intuir el libro, hallar su pasado encontrando la Gran Caravana que acaba de alcanzar Djerma.

Una de las intenciones que subyacen a la narración de este libro, como ya se ha dicho, es la de reivindicar la posibilidad de contar otra versión de la historia y dar expresión a una nueva perspectiva antes no considerada o marginalizada. Para hacerlo, Enrigue, además de situarse en el lugar del historiador, parodia las técnicas y las situaciones de utilización del discurso narrativo exponiendo sus límites y la intencionalidad arbitraria que mueve su articulación. Hay dos momentos de la narración en los que la artificialidad de la creación narrativa se vuelve explícita.

En la primera parte del libro, "Padre", Chema queda sin corriente eléctrica en su departamento y no puede seguir viendo *Corazón atonal*, el culebrón que estaba siguiendo en la televisión, así que decide inventar los episodios que le faltan. En la segunda sección del libro, en cambio, el asunto de los artificios narrativos está tratado más detenidamente y se entrelaza con el desarrollo mismo del texto. Mientras que la Gran Caravana intenta dirigirse a Djerma la Vieja, el Narrador se encarga de relatar la crónica de la grandeza pasada de la ciudad y de su caída para explicar y justificar la decisión, tomada por el rey, de volver al Fezán. Sin embargo, el Narrador que, cabe notar, no es nada más y nada menos que el historiador de los Garamantes, no está de acuerdo con esta decisión porque, siendo él la persona que se ocupa de manejar el cuento de la historia, sabe que los sueños de grandeza, rescate y nostalgia que mueven la caravana se apoyan en una memoria que existe sólo en las palabras que él decide utilizar<sup>60</sup>. Consciente de la desproporción entre lo que realmente ha acaecido y lo que la historia ha

---

<sup>60</sup> "En sus mentes abusivas se confunden la historia y el destino y creen que porque tuvimos algo sería bueno que lo tuviéramos otra vez", *Ibid.* pg. 90.

transmitido, el hombre manifiesta abiertamente la falsedad y las motivaciones personales con las que organiza sus relatos. En este caso la denuncia de Enrigue no se limita simplemente a poner en guardia sobre los objetivos personales que estructuran el discurso historiográfico, sino que se vincula directamente con uno de los blancos que más le interesan: la construcción de la identidad nacional y su transformación ideológica en nacionalismo. Cuando, al final del viaje y de esa parte del libro, la caravana queda en vista de las ruinas de Garama, cuya frontera meridional está marcada por un mausoleo romano, vestigio de todo lo que pasó, el Narrador reflexiona para sí o compartiendo su opinión sólo con el lector, “que sea eso, algo romano y sepulcral, lo único que queda de nuestra antigua gloria, es triste hasta para mí, que soy enemigo jurado de nuestra antigua gloria”<sup>61</sup>. Durante un breve instante los límites que separan el personaje del Narrador, la instancia narrativa y el autor se mezclan confundiéndose y el lector no puede estar seguro de que no sea el mismo Enrigue el que expresa esta opinión<sup>62</sup>. De ahí que el libro se estructure a partir de la premisa teórica sobre la parcialidad de los discursos ideológicos y dogmáticos como se puede ver del análisis de estas dos situaciones. Con respecto al dogmatismo de las religiones, cabe recordar la desconfianza de Chema, ya analizada en el primer capítulo. Para el hombre las doctrinas de la fe tienen sólo un valor funcional y esta perspectiva las despoja de su calidad absoluta y relativiza los principios que las definen. A Chema le da igual llamar a colación, para justificar sus acciones, Jesús, Buda, Mahoma o algún representante del panteón hinduista.

Si Nicolás, el padre de Chema, se define a sí mismo como un príncipe borracho para marcar la diferencia con la integridad de su propio progenitor, su hijo parece más bien un príncipe gordo. Encerrado en su departamento de Ciudad de México, lugar al cual había huido para abandonar Nautla, la ciudad de su familia, Chema

---

<sup>61</sup> *Ibid.* pg. 232.

<sup>62</sup> Christopher Domínguez Michael cree que una única voz habla a lo largo de todo el texto a través de los distintos narradores, una voz caracterizada por el sentido de la ironía y el uso de un español mexicano actual, “it’s always Enrigue speaking in an ironic falsetto, with crafty suspicion and mestizo pride”, Christopher Domínguez Michael, «Álvaro Enrigue (1969)», en W. Corral; J. De Castro; N. Birns, (ed.), *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*, Bloomsbury, 2013, pg. 42.

no tiene más interés que comer pizzas con nombres e ingredientes muy exóticos – la holandesa, la valenciana, la hindú– y ver la televisión esperando una hipotética iluminación<sup>63</sup>. Lo que quiere Chema es alejarse del mundo exterior, perder el contacto con la realidad. Así que lo que busca no son los noticieros o los programas de actualidad o cultura, sino la telenovela, esa narración romántica que puede evocar, en la mente del lector, los libros de caballería de los que disfrutaba Alonso Quijano y que lo llevaron a remodelar todo su mundo según el patrón aprendido en los textos. Naturalmente, Chema está bien distante de ser un novato Quijote ya que la adicción (tele)novelesca sólo le sirve para calmar su hambre y en cambio de impulsarlo a la acción, como el personaje de Cervantes, lo ahonda aún más en su apatía: “cuando inicié el encierro”, escribe, “la ansiedad alimentaria me arrebatava con mayor frecuencia. La telenovela vino en mi auxilio: me distraje y gracias a ello fui capaz de vencer el deseo. Permenecí inmóvil en el cementerio de sillas, tal como recomienda el Iluminado”<sup>64</sup>. La telenovela y las pizzas se convierten en la totalidad del universo del hombre hasta el punto que cuando le cortan la electricidad por insolvencia y ya no puede seguir las aventuras del culebrón, la situación le afecta también desde el punto de vista físico. “No puedo dormir: mi organismo requiere de cuando menos un par de horas de televisión para entrar en reposo absoluto. Me pregunto que habrá sucedido entre la pobre Josefina Campero y el corrupto millonario que la contrató como secretaria”<sup>65</sup>. Las consecuencias físicas causadas por la falta de televisión son el emblema de la manera en que la ficción modifica la realidad. Es el mundo mismo se vuelve más

---

<sup>63</sup> La idea misma de buscar la iluminación le viene a Chema de una transmisión en la televisión que él elabora según sus propias necesidades. Para explicar cuál fue la señal que desató su idea escribe que: “había una película en la tele: su personaje estaba prostrado. De pronto recibía el mensaje final y saltaba de su silla poseso por el delirio de la acción. Tomaba una pértiga de plata y ataba un extremo a su carro potentísimo y el otro al balcón de lo que, supongo, era su casa. Luego espoleaba el carro hasta conseguir, como un sansón de nuestro días, la destrucción total del edificio. [...] vislumbré la promesa de un mundo mejor en aquella imagen atrapada por casualidad: un hombre destruyendo su casa para obligarse a experimentar la más absoluta libertad” Álvaro Enríque, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg. 29.

<sup>64</sup> *Ibid.* pg. 24.

<sup>65</sup> *Ibid.* pg. 39.

‘increíble’ que la ficción: “Es increíble lo largo que puede ser un día sin televisión”<sup>66</sup>, lamenta Chema.

Frente a las exigencias provocadas por el aburrimiento y la abstinencia televisiva el hombre decide poner en acto un plan que le permitirá aguantar el encierro y las condiciones de degrado que siguen aumentando cada día, después del corte de la corriente eléctrica<sup>67</sup>. Si la distancia entre ficción y realidad se hace menos evidente y ya no es posible disfrutar de las narraciones oficiales (el silencio de la televisión es el símbolo de la incapacidad expresiva de las narraciones hetero determinadas) más vale crear una historia alternativa que se adapte a los gustos y a las necesidades individuales de quien la inventa. Para Chema esta decisión es también una manera de volver a apropiarse de su vida: “¿a qué dedicaba la hora que va de diez a once de la noche antes de descubrir *Corazón atonal*? Ayer se me ocurrió un método para mitigar el síndrome de abstinencia: sentarme en ese horario frente al televisor apagado e imaginar la transmisión palmo a palmo”<sup>68</sup>. La uniformidad negra de la pantalla apagada se convierte en la versión tecnológica del papel blanco que es posible llenar con nuevas palabras.

Y, en efecto, Chema lo hace. De hecho, procura inventar tan bien, que pronto su trama, la que crea basándose en sus gustos e intereses, logra atraparlo más que la telenovela original. El hombre espera la noche para relatar(se) el nuevo episodio con la misma ansiedad y expectativa con la que se dispondría a ver un nuevo

---

<sup>66</sup> *Ibid.* pg. 40.

<sup>67</sup> Las condiciones de vida en el departamento van empeorando cada vez más. No solo la falta de corriente afecta al normal estado de salud, sino que también el encierro voluntario y la escasez de recursos económicos perjudican la situación de Chema. Cuando termina el jabón empieza a lavarse con la pasta dental y el limpiador para el suelo de la casa hasta que, luego, deja de lavarse. Cuando se le acaba el papel de baño utiliza las páginas de un libro comprado antes del encierro: *Obras maestras del realismo*, lo cual deja intuir la opinión de Enrigue con respecto a las funciones del arte relista. El estado del hombre degrada hasta el punto que parece casi un salvaje o un animal, concentrado sólo en las necesidades básicas. Esta situación muy cercana al estado de naturaleza – “Hoy por hoy parezco Robinson Crusoe pero con una sonrisa impecable” (41)– contrasta con el contexto moderno y desarrollado de la capital mexicana, pero manifiesta su opinión (y, quizás, la de Enrigue) con respecto a “la vida moderna, falsamente antinatural ¿De qué nos han servido el hallazgo de la penicilina si de todos modos tenemos que padecer fechas fatales?”, *Ibid.* pg. 39.

<sup>68</sup> *Ibid.* pg. 40.

capítulo de la temporada transmitida por la televisión. Los sentimientos – indignación, suspense, ternura– que sus propios inventos generan no padecen la ausencia de novedad provocada por el hecho que autor, narración y público coincidan, sino que involucran al falso espectador haciéndole olvidar lo apremiante de su condición degradada<sup>69</sup>. “Los días se me hacen más largos a la espera de cada nuevo capítulo de *Corazón atonal*”<sup>70</sup>, escribe como si el nuevo estreno no dependiera de su voluntad. “En el de ayer el corrupto millonario y su hijo despreciable obligaron a Josefina Campero a orinar en una bacinica frente a ellos. [...] Creo que la violación es inminente. ¿Quién será el primero en poseerla? [...] Estoy prácticamente seguro de que la escena de sexo feroz sucederá en el capítulo de hoy”<sup>71</sup>. Estas consideraciones revelan también los deseos y las perversiones de Chema que, evidentemente, proyecta en la creación narrativa las necesidades fisiológicas que la búsqueda de la iluminación, y la moderación que esta requiere, no logran apagar<sup>72</sup>.

Narración y realidad interactúan de tal manera que los mismos personajes están modelados a partir del imaginario de Chema, tanto que es difícil no detectar en uno de ellos la descripción del mismo Chema, gordo y comiendo pizza en su casa: “Mariano ya está gordísimo. Sólo lo vimos una vez durante todo el capítulo empacándose una pizza en el escritorio de su oficina”<sup>73</sup>.

El parecido entre la nueva trama del culebrón y la vida de Chema va mucho más allá de las similitudes entre los personajes o la expresión de los deseos íntimos del

---

<sup>69</sup> El hombre llega hasta el punto de lamentar, alcanzando casi el final de su encierro, que en cuanto salga, encuentre un trabajo y logre pagar la luz tendrá que enfrentarse “con la ñoñería de la versión original de mi telenovela”, *Ibid.* pg. 57.

<sup>70</sup> *Ibid.* pg. 41.

<sup>71</sup> *Ibid.* pg. 42.

<sup>72</sup> En efecto Emmanuel, hijo de Chema, al final del libro refiere que, después que el padre finalmente fue encontrado casi muerto de hambre en su departamento, fue entregado a las curas de su antigua novia, Carmen, y que cuando el enfermo logró recuperar la salud “hizo lo que hacen todos los que están de vuelta el día en que recuperan el mínimo de sus fuerzas: exigió, como nunca se había atrevido a hacerlo antes, los derechos a la carne de su enamoramiento”, *Ibid.* pg. 243.

<sup>73</sup> *Ibid.* pg. 49. Además, la piel de Mariano se va colorando cada vez más en los episodios –“está más gordo y más oscuro de piel en cada nuevo episodio” (42)– y hay que recordar que Chema, por ser descendiente de los Garamantes, pueblo originario del norte de África, es mulato.



nuevo autor. Para entenderlo un poco mejor es preciso resumir la trama del novelón. Josefina Campero es el personaje femenino pasivo y sumiso<sup>74</sup>. La mujer es el objeto de las vejaciones del millonario para el cual trabaja de secretaria, y de su ‘despreciable hijo’. Mariano es el sobrino –‘arrimado y trabajador’– del millonario el cual ha jurado al hermano moribundo ocuparse del hombre. Después de la violación de Josefina por parte de los dos hombres ricos y pudientes, Mariano decide “inocularle sus propios fluidos –de forma vigorosa pero amable– dado que ella no estaba segura de querer someterse otra vez”<sup>75</sup> y luego reconocer el hijo que será el producto de esta unión. Una vez descubierto el embarazo, la familia de Josefina la abandona y Mariano es enviado, por el tío, a la sierra de Puebla, para ocuparse de una maderería en la que intentará ganar bastante dinero para ocuparse de Josefina, que seguirá amando aun sin casarse, y del hijo que se llamará Emmanuel<sup>76</sup>. La narración del ‘otro’ *Corazón atonal* se concluye, junto al diario de Chema, con el nacimiento del hijo y la vuelta de la pareja a las tierras de la familia de ella.

Cuando, en la última sección del libro, Emmanuel rememora “la que con un criterio bastante amplio podríamos llamar la historia de amor”<sup>77</sup> de sus padres, el

---

<sup>74</sup> Para Martín Berbero la telenovela, con sus estereotipos y esquemas rígidos, se relaciona estrechamente con la nación porque es un terreno de “redefiniciones político-culturales” ya que “en el momento de su mayor creatividad, la telenovela latinoamericana atestigua las dinámicas internas de una identidad cultural plural”. Cfr. Jesús Martín-Barbero, «La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana» en, [https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/357/53\\_02\\_globalizacion.pdf?sequence=2](https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/357/53_02_globalizacion.pdf?sequence=2) (24.08.18). En los episodios de *Corazón atonal*, por tanto, quedan evidentes los mecanismos de construcción de las tipologías nacionales de natura machista y patriarcal: la mujer dócil y sumisa cuya salvación sólo puede venir del hombre, el héroe masculino cuya voluntad de rescate social esta obstaculizada y frustrada por la inmoralidad del tío millonario (el capital). Chema, sin embargo, logra escribir para sí otra historia. Aunque inicialmente su vida parezca estructurarse según los cánones y las categorías establecidas en *Corazón atonal*, su existencia tomará otro rumbo.

<sup>75</sup> Álvaro Enríque, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg. 43. La ironía de Enríque deja abierta la interpretación de la acción de Mariano, muy parecida a otra violación disfrazada de necesidad.

<sup>76</sup> Nautla, la ciudad donde han vivido durante siglos los Garamantes, se encuentra precisamente en el estado de Puebla y el hijo de Chema se llamará Emmanuel.

<sup>77</sup> Álvaro Enríque, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg. 242.

lector queda estupefacto en ver que es muy símil a las vicisitudes de los personajes de *Corazón atonal*: Carmen, la novia de Chema no ha sido violada, pero su familia desaprueba el embarazo y la boda civil. A partir del momento en que Chema sale del hospital (después de haber sido encontrado medio muerto de hambre en el cementerio de sillas), la familia de su tío, el *Brumoso*, empieza a enviarle cheques para sostenerlo y mantenerlo lejano de sus actividades, así como el millonario se ocupa de Mariano enviándolo a la sierra de Puebla. Al nacer el hijo, Emmanuel, la pareja se muda a Nautla, tierra de la familia de él, donde la historia –que en la versión de *Corazón atonal* queda interrumpida en este punto– toma un rumbo independiente. El parecido entre las dos narraciones<sup>78</sup> demuestra que la historia creada por Chema se convierte en Historia de Chema. Cuando deja de seguir la temporada oficial de *Corazón atonal* el hombre logra generar una narración alternativa, cuyo valor textual no es menor con respecto a la otra, que se convierte en una realidad mucho más acomodada a su vida.

Otra vez Enrigue baraja las cartas y desafía al lector y su posición frente al texto. Los episodios relacionados con la creación de una narración alternativa de *Corazón atonal* dejan al público del libro un poco perdido entre los distintos niveles narrativos. El lector ya no sabe si debe considerarse precisamente un lector, un espectador de esa telenovela que es la vida de Chema, o si forma parte de un auditorio listo para escuchar la narración de *Corazón atonal* inventada por el hombre. Historia real e historia ficcional se confunden, así como los papeles de personaje, autor y narrador. Otra vez el sujeto centrado, poseedor del discurso que ordena las categorías de interpretación de la realidad, se fragmenta en una pluralidad caleidoscópica de roles que no permiten establecer una clasificación ordenada y jerarquizada de las distintas perspectivas.

La voluntad de involucrar al lector en la duda sobre la naturaleza narrativa de la historia es evidente también en la segunda sección del libro, en particular cuando se sigue el hilo textual que describe la vuelta de los Garamantes al Fezán, la localidad donde se hallaba Djerma la Vieja. El Narrador de la tribu, como ya se ha dicho, está encargado de relatar los episodios del pasado y casi siempre, cuando lo

---

<sup>78</sup> En efecto lo que el lector llega a saber con respecto a la vida de Chema y Carmen depende de la narración de Emmanuel.

hace, el lector queda advertido de que el hombre empezará un relato<sup>79</sup>, de manera que no queda duda sobre la naturaleza ficcional de lo que se leerá. Sin embargo, algunos capítulos comienzan *en media res* o sea cuando la narración ya está en su culminación y quien está enfrentando el texto tarda un rato en darse cuenta de que lo que está escuchando es la voz del Narrador y no la de Enrigue que ha decidido dar vida a otra secuencia narrativa.

Si la evidencia de los mecanismos narrativos de construcción de la Historia y de la memoria, explicitados por el Narrador, puede alabar la inteligencia del lector, llevándolo a creer que sabe individuar la diferencia entre el discurso historiográfico y la narración ficcional, la trampa de Enrigue desmiente la ilusión evidenciando, al mismo tiempo, que esto no se da por ingenuidad o falta de atención del lector, sino simplemente porque no existe una diferencia substancial entre las dos dimensiones del relato.

Enrigue, por tanto, dedica este filón de la narración a explicitar las artimañas y la artificialidad consciente que rigen las narraciones y, particularmente en este caso, las narraciones que le dan carácter trascendente a la pertenencia nacional, transformándola en nacionalismo que es lo que Rufer llama “la magia del estado”<sup>80</sup>.

De hecho, los capítulos que enfocan el viaje de los Garamantes en el desierto y su antigua historia, siguen un recorrido textual que Enrigue organiza de manera muy precisa e intencional.

---

<sup>79</sup> “El rey se agachó. Fue así que empecé el relato del Día Más Importante de Nuestras Vidas. Por supuesto que al rey no le gustó nada este comienzo”(71) o “Esa misma noche [...] elegía la historia del más antiguo de nuestros antepasados para empezar la sección. Al principio –conté– estaban el bosque [...]”, *Ibid.* pg. 91.

<sup>80</sup> Cfr. Mario Rufer (ed.), *Nación y diferencia*, ob. cit. pg. 25. Aquí Rufer cita el trabajo de Taussig. El crítico indica que la acción que el Estado cumple es borrar su condición contingente e histórica para aparecer como algo necesario y trascendente. Aunque el Narrador de los Garamantes no forme parte del gobierno de la tribu, ocupa una carga institucional y así representa un lugar de enunciación asimilable al poder. Su palabra, por tanto, expresa la voluntad hegemónica. Más aún, sus posibilidades son hasta mayores que las del rey y del senado porque, como se verá, puede manipular hasta las opiniones de estos representantes.

En los primeros tramos el autor se concentra principalmente en la fase del viaje y las crónicas que el Narrador relata durante este tiempo. De este modo Enrigue tiene bastante tiempo para mostrar las falsedades y la premeditación que se esconden detrás de la narración histórica. Al mismo tiempo puede desarrollar el planteamiento sobre el uso de estas técnicas en la construcción de un pasado glorioso y una tradición mítica, herramientas con las cuales es posible crear sentido comunitario y sustentar las pretensiones hegemónicas de creación de la nación (aquí la de los Garamantes). Sucesivamente, el autor deja más espacio a esa parte del relato con la cual el Narrador describe con detenimiento, precisión y aparente sinceridad, la crónica de la destrucción de Garama por parte de los romanos. Es aquí, con la libertad que Enrigue se toma al inventar la ‘otra’ historia, la de la conquista vista por los ojos de los derrotados, donde se hace evidente la posibilidad de una equiparación entre América y Garama. El escritor, por tanto, acompaña<sup>81</sup> el razonamiento del lector llevándolo a descubrir los artificios narrativos del relato de la historia, para que pueda tener, sucesivamente, la base teórica con la cual reflexionar sobre los conocimientos que tiene –por haberlos aprendido en la escuela– de su historia, de la historia de la conquista.

Dado que ya se ha tomado en consideración la relación entre la destrucción de Garama y la de América, cabe ahora detenerse en el estudio de la primera parte, la que expone los artilugios textuales utilizados en la construcción del pasado mítico. La Caravana viaja hacia Djerma para encontrar, en lo que será “el Día Más Importante de Nuestras Vidas”, a un supuesto salvador cuya identidad, y hasta existencia, queda indefinida en las borrosas esperanzas del rey de la tribu.

‘El Día Más Importante de Nuestras Vidas’ debería ser el día en que los Garamantes vuelvan a pisar el territorio de su antigua y mítica gloria, entrando en las ruinas de la ciudad que nuevamente volverá a ser Garama. Los cuentos del Narrador empiezan al término del viaje de la Gran Caravana cuando, después de

---

<sup>81</sup> O manipula, si se quiere aceptar su misma opinión de que toda narración esconde intenciones personales. Como se ha escrito antes, al lector de Enrigue no se le permite bajar la atención ni el ejercicio crítico de la razón, siempre su actividad reflexiva debe estar en alerta: “Mi trabajo consiste en mantener el pueblo alerta incluso en la plenitud un poco cretina de la felicidad”, dice el Narrador. *Ibid.* pg. 151.

haber abandonado el oasis donde estaba afincado, y haber cruzado el desierto norafricano, el pueblo ha llegado en vista de la vieja capital del imperio a la que entrará el día siguiente. A partir de este momento el Narrador rememora y le cuenta al lector los acontecimientos de los días anteriores, desde del comienzo de la aventura, incluyendo en esta narración también las crónicas del pasado remoto que durante el viaje le refería a su gente. Otra vez los distintos planos narrativos (la narración al lector, la narración a los Garamantes que se vuelve narración de narraciones para el lector) se mezclan en una sucesión y alternancia de tiempos – presente, pasado reciente, pasado remoto y futuro– que le quita al texto toda pretensión historiográfica.

El Narrador aclara desde el comienzo su posición con respecto a toda la maquinaria ideológica que mueve a los Garamantes. Recalcando la perspectiva y el tono de muchos personajes de Enrígue<sup>82</sup>, expresa una desilusión y una actitud crítica que le permite tomar distancia con respecto a todo discurso enfático y observar la realidad en toda su nuda esencia. “Debía contar la historia del Día Más Importante de Nuestras Vidas, y parecía no estarlo siendo”<sup>83</sup>, dice el hombre, consciente de que el encuentro con los despojos de Garama no podrá soportar la confrontación con las expectativas que él mismo ha creado<sup>84</sup>. Incluso, frente a la firme convicción del rey sobre a la llegada del salvador, revela todo su escepticismo: “¡De cuándo acá los salvadores llegan!”<sup>85</sup>.

En efecto, el libro termina con la imagen de Emmanuel que, después de haber encontrado los papeles que lo legitiman como heredero de los Garamantes, llega a Roma y de ahí viaja a Trípoli, donde alquila un coche todoterreno que lo llevará a Djerma. Enrígue, por tanto deja abierta la sospecha de que Emmanuel sea precisamente el salvador que la Gran Caravana está esperando. Esta posibilidad parecería desmentir la opinión del Narrador. Sin embargo, en esta suposición

---

<sup>82</sup> Y, según lo que opina Christopher Domínguez Michael, del mismo Enrígue.

<sup>83</sup> Álvaro Enrígue, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg. 71.

<sup>84</sup> Ya la elección del nombre ‘El Día Más Importante de Nuestras Vidas’ indica una voluntad de crear, con las palabras, una grandeza que no existe en la realidad, como evidencia el uso del superlativo que vuelve absoluta la importancia del acontecimiento y la utilización inmotivada de las mayúsculas en palabras que no son nombres propios.

<sup>85</sup> Álvaro Enrígue, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg. 72.

estriba toda la feroz y amarga ironía con la que el autor del libro critica el discurso americanista y el uso de la retórica de los orígenes para la construcción identitaria. Los Garamantes de África encuentran por fin, o por lo menos así parece, el salvador que les devolverá la magnificencia de un pasado que nunca ha existido así como ellos lo conocen, y Emmanuel descubrirá el secreto de su apellido reuniéndose a la fuente original de su pasado. Sin embargo, la progresiva degradación moral que caracteriza los últimos representantes de la estirpe en América, finalizando con Emmanuel, no deja que quepa alguna duda con respecto a la decepción que necesariamente definirá el encuentro. La Caravana espera al salvador que será el nuevo rey de los Garamantes, pero quien llegará será el hijo de Chema y Carmen, un hombre en el que se conjugan todos los defectos de los padres<sup>86</sup>. Los salvadores sí que llegan, parece decir el texto, pero esto puede suponer una desgracia más que una suerte.

Precisamente por esta desconfianza el Narrador ha creado un grupo de oposición, el Movimiento de Resistencia a la Gran Caravana<sup>87</sup> que él mismo lidera, aunque esté integrado sólo por las viudas y los jóvenes menos despiertos, o sea por dos categorías sociales marginales y no representativas del discurso central hegemónico.

A partir de estas aclaraciones iniciales, el Narrador no esconde, ni siquiera durante un segundo, su opinión y, más bien, pone mucho esmero en enseñar al lector todos los mecanismos que utiliza en su trabajo para dirigir las creencias y las

---

<sup>86</sup> “Mientras tanto, yo sacaba los defectos de ambos” dice Emmanuel después de haber descrito la historia de amor entre sus padres, *Ibid.* pg. 243.

<sup>87</sup> El empleo de las mayúsculas, aquí, más que conferirle grandeza e importancia al concepto que expresa, parece ridiculizar la retórica de la definición ‘El Día Más Importante de Nuestras Vidas’. No hay que darle voz a ninguna magnificencia, en este caso, por tanto su utilización es totalmente inmotivada y sólo parece revelar una intención sarcástica. Además, se puede suponer que, considerado el contenido político del movimiento, la ironía sale del marco textual para evocar los nombres de partidos políticos a menudo escritos utilizando las mayúsculas para luego generar siglas y abreviaciones (por ejemplo el PRI, Partido Revolucionario Institucional, el PAN, Partido de Acción Nacional, o el PRD, Partido de la Revolución mexicana, sólo para nombrar algunos partidos).

decisiones de quien lo escucha, subrayando, así, la evidencia prosaica de una realidad que sólo su trabajo logra recrear de forma poética.

Si al lector (y al rey) le dice que “Djerma está en el pedazo de tierra más inhóspito del Fezán, que es la región más rigurosa del Gran Desierto: lo peor del mundo”<sup>88</sup>, para instruir al pueblo utiliza relatos gloriosos y ya ensayados que muestran la riqueza de esa tierra: “hubo un tiempo –seguí adelante, encadenando la historia del día con algunos de los relatos gloriosos que uso frecuentemente para aderezar mis discursos– en el que la sal que hoy probó nuestro rey fue lo que las canteras de mármol a los romanos: la sustancia alba de un imperio”<sup>89</sup>.

En la narración del viejo historiador de la tribu quedan evidentes no sólo los mecanismos de construcción de la verdad sino también las intenciones que subyacen a esta acción y el hombre no hace nada para esconderlo frente al lector del libro. Más bien, vuelve a marcarlo una y otra vez como para asegurarse de que éste entienda que “no consiste el oficio de narrador en mucho más que eso: colar odio y lealtades en una insegura eternidad gracias al buen uso de unos cuantos atributos verbales y una buena reserva de tonterías más o menos conmovedoras”<sup>90</sup>.

Los relatos del hombre están acompañados, a menudo, por palabras cuales ‘mentira’<sup>91</sup>, ‘manipulación’<sup>92</sup>, ‘invención’<sup>93</sup>, ‘falsedad’<sup>94</sup>, que enmarcan sus

---

<sup>88</sup> Álvaro Enrigue, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg. 72.

<sup>89</sup> *Ibid.* pg. 73.

<sup>90</sup> *Ibid.* pg. 74.

<sup>91</sup> “La verdad es que [...] tenía la impresión de que el asunto era una de tantas patrañas que quién sabe por qué se conservan en la tradición”, *Ibid.* pg. 153 o “los narradores [...] cuando sentimos el pálpito de la muerte [...] elegimos el más atento de entre los jóvenes que escuchan nuestros relatos para poner en sus mentes la verdad y en sus bocas el arte de contar y mentir, tal como lo estoy haciendo ahora yo mismo”, *Ibidem*.

<sup>92</sup> “el pueblo completo ponderó mi respuesta en silencio, lo que me permitió seguir con la manipulación de la leyenda”, *Ibid.* pg. 93.

<sup>93</sup> “El Garamante –continué– fue criado por su padre, que le enseñó [...] el arte de la civilización: cultivar la tierra, pelear la guerra, construir ciudades, contar historias. Esa última parte, la de contar historias me la inventé en ese momento porque convenía a mi causa que el oficio que me honra y yo deshonro fuera tan antiguo como el del rey”, *Ibid.* pg. 91. Esta afirmación resume muchos aspectos de la reflexión de Enrigue: si uno de los pilares de la civilización es el arte de

crónicas en un contexto de inautenticidad deliberada que no deja lugar a dudas en el público del libro. En el lector, por tanto, empieza a generarse una impresión de fuerte desconfianza con respecto a todo lo que se le cuenta, pero también de lástima e incredulidad hacia quienes siguen confiando en la retórica oficial. El Narrador de la tribu es un hombre sin ética ni moral que despiadadamente engaña y despista a su audiencia. Es evidente, a través del texto, su falta de respeto antes

---

contar historias, pero esta actividad, así como el Narrador muestra desde el comienzo, es una mentira provechosa, esto significa que la civilización misma se sustenta en la patraña.

<sup>94</sup> “Se me hace que anoche sí te excediste, me dijo [el rey]; todos los viejos saben que la leyenda auténtica es la del apareamiento con el elefante. Lo saben porque es lo que yo he dicho antes, le respondí, pero también todos sabemos que nada de eso es verdad. Llegamos al Fezán en la edad de la piedra y nos matamos contra los sudaneses porque sí durante milenios; un día los romanos salieron de quién sabe dónde, se les antojó lo que teníamos y nos dieron leña hasta que se lo pudieron quedar; lo demás son detalles y lo que conviene ahora es calmar a los rijosos.”, *Ibid.* pg. 95. El Narrador acaba de contar a su pueblo el mito fundacional de la historia de los Garamantes, cambiándola y trastocándola según su necesidad –la de calmar a los ánimos más inquietos, en este caso– pero es bien consciente de que la realidad de los hechos es otra y, a diferencia de lo que había narrado, no tiene nada que ver con referencias a órdenes sagrados, voluntades divinas o gestas heroicas. Además, si se toma en cuenta la equiparación, explicada antes, entre la invasión de Garama por los romanos y la conquista de América, resulta evidente la voluntad del texto de mostrar que, lejos de toda narración construida en los siglos para justificar lo acaecido, la acción de occidente no tenía otra finalidad que la puramente económica, pero tampoco los pueblos precolombinos eran totalmente inocentes. En efecto, lo que le permitió a Cortés tener tanto éxito, fue el encuentro con un mundo políticamente fragmentado en el que el conquistador español supo aprovechar de los odios y de las enemistades provocadas por la imposición del dominio mexica sobre las otras poblaciones. Cfr. Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI, 2007. Enrigue escribe sobre este aspecto de la conquista en *Muerte súbita*: “No era, como dicen las leyendas, que [Moctezuma] les temiera por supersticioso. Lo aterraban porque para cuando llegaron a las puertas de la ciudad, [los españoles] ya eran a la cabeza de un concierto de naciones descontentas de todo el imperio. Nunca, en los doscientos años que duró en la cumbre mexicana el gobierno de los mexicas, alguien había amasado un ejército como el que juntó Cortés con los resentidos de todo el oriente del reino”, Álvaro Enrigue, *Muerte súbita*, ob. cit. pg. 135.



la ingenuidad y la credulidad de un público que él reputa incapaz de individuar la verdad escondida en el océano de patrañas inventadas<sup>95</sup>.

De este modo, el lector está estimulado a no repetir el mismo comportamiento de los Garamantes, no sólo para no hacer la figura del tonto, sino para ser libre, así como lo indicaba Foster Wallace, de elegir qué pensar y no dejar todo el poder de decisión de sus opiniones en manos (y voluntades) ajenas.

Si la evocación de la realidad americana se hace más explícita en la segunda parte de la narración sobre los Garamantes, con la descripción de Roma y su parecido con Tenochtitlán, también en la primera parte quedan esparcidas algunas alusiones, a la realidad mexicana, que cobran mayor alcance significativo una vez terminada la lectura.

Siguiendo la estela de falsedades que el Narrador deja caer en el texto cómo migajas para el lector, es posible ver cómo se alcanza la construcción del sentido comunitario y del pasado compartido que funda la nación y hacer algunas comparaciones con el contexto mexicano.

La lúcida suspicacia del Narrador le impide creer en la idea de nación<sup>96</sup>, sin embargo, el hombre le relata a la Caravana los momentos memorables del pasado de la estirpe de los Garamantes para cumplir con la voluntad del rey. Para conferirle grandeza y trascendencia a la existencia de la tribu, empieza con la construcción de un pasado mítico que permita a su pueblo arraigar el sentido de pertenencia en un fundamento divino. Los Garamantes, le dice a su audiencia, son descendientes de Q're, La Tierra y de Urano, “el rey de los Atlantes, que por tener tan generosa talla los aqueos confundieron mucho tiempo después con el Cielo”<sup>97</sup>. De este modo el hombre rastrea la procedencia de su pueblo hasta una condición divina que fija las razones de su existencia en un motivo que va más allá del

---

<sup>95</sup> “Dijera yo lo que dijera en ese momento, sería tenido para siempre por la verdad”, Álvaro Enrigue, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg. 73.

<sup>96</sup> Discutiendo con uno de los Tuareg que inicialmente acompañan a la caravana el Narrador muestra su opinión: “Entonces tú y yo somos de la misma gente, me preguntó. No le dije, yo soy teda y tú tuareg, tu eres aceitunado y yo negro. Insistió: pero mis ancestros y los tuyos fueron una sola nación. Qué es una nación, le pregunté”, Álvaro Enrigue, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg. 77.

<sup>97</sup> *Ibid.* pg. 91.

tiempo y del espacio y le confiere carácter eterno, superior a las leyes del hombre y del mundo. Los Garamantes, es el mensaje implícito en su relato, han sido generados por las voluntades divinas mismas, casi con el mundo, más precisamente son hijos del Cielo y de la Tierra, dos divinidades primordiales y, por tanto, su existencia está relacionada con la misma materia de que está hecho todo lo real. Esto significa que su derecho a ser parte del mundo se arraiga en un principio que tiene que ver con la existencia misma del universo.

Al mismo tiempo, precisando que Urano es una divinidad que existía mucho más antes de que la civilización griega lo convirtiera en uno de los pilares de su cultura y, de ahí, de toda la cultura occidental, el Narrador subraya la antigüedad y el valor del sistema de referencia de los Garamantes. De este modo relativiza, dislocándola, la importancia de la civilización europea. No sólo la cultura griega no ha sido la cuna del saber y de la civilización porque por aquel entonces ya existían otras realidades y otras formas de conocimiento desarrolladas, sino que ha fundado los cimientos de su saber en una equivocación ya que Urano no era el cielo, así como los griegos lo creían.

Esta aclaración sobre la capacidad de apropiación, por parte de los Aqueos, de una divinidad ya existente cuyo contenido y capacidad simbólica han sido resignificados para adaptarse a otro molde y a otras necesidades culturales, puede evocar el proceso a través del cual los misioneros españoles se han apoderado de una de las principales entidades del panteón Mexica, Tonantzin, convirtiéndola en la virgen de Guadalupe para facilitar la conversión de los indios. El sincretismo se ha realizado a través de una superposición que ha llegado hasta el punto de que la basílica de Nuestra Señora de Guadalupe ha sido construida en el lugar en el que las poblaciones precolombinas celebraban el culto de Tonantzin<sup>98</sup>. La operación

---

<sup>98</sup> Jacques Lafaye, hablando de los santuarios que permitían el culto de las deidades precolombinas, argumenta que: “La importancia de esos santuarios es primordial; sobre la base topográfica de dichos santuarios se operó el sincretismo entre las grandes divinidades del antiguo México y los santos del cristianismo, y el ejemplo más notable es justamente el que ofrece el cerro del Tepeyac, lugar de peregrinación y santuario de Tonantzin-Cihuacóatl, luego Nuestra Señora de Guadalupe. Del mismo modo los cristianos construyeron sus iglesias primitivas con las canteras y las columnas de los templos del paganismo antiguo. [...] Los evangelizadores de México no hicieron más que dar una mano a un fenómeno de reinterpretación espontánea, cuyos antecedentes

ha sido tan lograda que Tonantzin/Guadalupe se convirtió en “la respuesta de la imaginación a la situación de orfandad en que dejó a los indios la conquista. Exterminados sus sacerdotes y destruidos sus ídolos, cortados sus lazos con el pasado y el mundo sobrenatural, los indios se refugiaron en las faldas de Tonantzin/Guadalupe”<sup>99</sup>.

Por supuesto, toda la historia de los orígenes divinos contada por el Narrador es una falsedad. El hombre, de manera muy sutil, no muestra la mentira de su creación, sino que la utiliza para alcanzar sus objetivos. Consciente de que su pueblo está sediento de gloria y de pasado, él le ofrece lo que ellos quieren, reorientando, sin embargo, sus palabras. Alcanzado el punto en el que la leyenda debe narrar las peregrinaciones del primer Garamante antes de llegar al Fezán, afirma que “toda mudanza termina siempre por conducir al caos y a la degradación”<sup>100</sup>. La frase, aplicada de forma pedagógica al relato del pasado, apunta a transmitir el mensaje de que, desde el principio de los tiempos, los viajes y los cambios –como los que está enfrentando la Gran Caravana– generan problemas más que posibilidades. Cuando uno de los senadores le hace notar, precisamente a partir de la leyenda, que esto no siempre ha sido cierto, el narrador inventa una nueva versión de la historia que lo ayude con su tesis y frente a la cual el pueblo no puede hacer nada sino quedarse callado porque no tiene el poder de la memoria:

En ese momento uno de los senadores [...] levantó la cara con una mirada de extrañeza. [...] No todas las mudanzas conducen al caos y a la degradación, dijo: fue justo después de mudarse de la casa paterna que el garamante construyó la ciudad [...]. Si, improvisé, pero esa mudanza había sido orden de su padre Urano y no producto de la arrogancia y el arrojo, como otras. El pueblo ponderó mi

---

europeos habían sido numerosos”, Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe*, ob. cit. pg. 289. Otra vez es posible crear una equiparación entre la historia de América y la de Garama. Como muestra el Narrador, la actitud sincrética de superposición y apropiación de las divinidades ajena es una de las bases culturales de la civilización occidental y Lafaye confirma que esta actitud europea ha sido aplicada a la conquista del nuevo continente.

<sup>99</sup> Octavio Paz, «Prefacio» en *Ibid.* pg. 21.

<sup>100</sup> Álvaro Enrígue, *El cementerio de sillas*, pg. 93.

respuesta en silencio, lo que me permitió seguir con la manipulación de la leyenda.<sup>101</sup>

El viejo sabe que el engaño es necesario si quiere orientar al pueblo según su voluntad, porque si él, simplemente, le revelara la realidad de los hechos así como estos se desarrollaron, despertaría su desconfianza y su capacidad crítica, mientras que al enmarcar su procedencia en un contexto eterno y trascendente alaba y mima la vanidad de sus seguidores y su sentido de participación en un dibujo divino que rebasa su humanidad y le da alcance legendario a todas sus acciones: “Lo importante era la sensación de que habían participado en algo que algún día tendría estatura mitológica. Así ablandarían las defensas de su memoria y me dejarían elaborar en paz diciendo sólo lo conveniente a mis causas”<sup>102</sup>.

El hombre, por tanto, sigue con el relato de las crónicas, enumerando las antiguas riquezas de su pueblo y aderezando, así como dice él mismo, las historias con tonos exorbitantes que magnifican aún más el valor del pasado perdido. De este modo su trabajo pone las bases para la creación de una identidad compartida, fundamentada en el reconocimiento de un origen común y de una situación actual de degradación que deriva precisamente de la caída que ha provocado la pérdida de la vieja felicidad. El Narrador concurre a generar la imagen de un tiempo edénico que le ha sido arrebatado a su pueblo de forma injusta e injustificada.

Esta alusión al pasado edénico trae consigo una referencia a las consideraciones de Roger Bartra con respecto a la melancolía que, para el antropólogo, es uno de los símbolos de esa identidad mexicana que ha convertido el imaginario nacional e internacional, relativo a lo mexicano, en un estereotipo, una jaula que le impide a su pueblo esa flexibilidad identitaria que Enrigue, en cambio, busca<sup>103</sup>: “El estereotipo del campesino, como ser melancólico, ha llegado a convertirse en uno de los elementos constitutivos más importantes del llamado carácter del mexicano y de la cultura nacional”<sup>104</sup>.

---

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> *Ibid.* pg. 106.

<sup>103</sup> Cfr. Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. identidad y metamorfosis del mexicano*, México D.F., Random House Mondadori, 2005.

<sup>104</sup> *Ibid.* pg. 47.

La melancolía, así como el luto, interviene frente a la pérdida de la persona amada o “de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.”<sup>105</sup>. Frente a dicha falta el yo entra en un estado de apatía y desinterés hacia la realidad. Esta indiferencia se resuelve cuando el sujeto libera el objeto pulsional de la inversión emocional. La diferencia entre luto y melancolía es que esta segunda patología psíquica no logra identificar el objeto perdido y el trabajo interior que debería llevar a la liberación pulsional se dirige hacia el inconsciente mismo y genera la inhibición melancolía. La melancolía, así como un fantasma que vuelve una y otra vez no le da la posibilidad al sujeto de comprender la naturaleza del objeto perdido y empezar el trabajo del luto para seguir adelante con su vida.

De la misma manera que el fantasma de Pedro Páramo, que persiste en la Comala narrada por Juan Rulfo, la idea del edén abandonado se instala en el vacío de una pérdida no identificable que se fija como “recuerdos borrosos”<sup>106</sup> en la memoria colectiva: son los ancestros recordados que, como una larva en nuestro pensamiento, se reproducen constantemente”<sup>107</sup>.

La creación del pasado mítico de un pueblo, por tanto, tiene el papel de “trazar el perfil de una nacionalidad cohesionadora”<sup>108</sup>. En el caso de los mexicanos el paraíso perdido se reconoce en la imagen de un lugar de felicidad que la conquista

---

<sup>105</sup> Sigmund Freud, «Duelo y melancolía» en *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1976, pg. 241.

<sup>106</sup> Los recuerdos del pasado no pueden y no debe ser precisos porque su exactitud permitiría la definición del objeto perdido y su elaboración y le quitaría valor trascendental. “Los cuentos que me gustan [...] les falta un pedazo y esa falta los transforma en una mitología, apelan al mínimo común denominador que nos hace a todos más o menos iguales. Si a un niño lo muerde un perro y le da rabia, el espejismo universal de causa y efecto universales se mantiene; hay un orden y por tanto categorías. Si, en cambio, se convierte en perro el mundo es incontrolable como nuestros afectos, nuestra incapacidad para vivir de acuerdo con nuestros propio estándares”, Álvaro Enrígue, *Hipotermia*, ob. cit. pg. 135. La creación del mito permite generar las categorías de interpretación de lo existente, da la posibilidad de identificar esos estándares que permiten la vida enmascarando la falta de fundamento de estos principios con los vacíos de la narración.

<sup>107</sup> Bartra, *La jaula de la melancolía. identidad y metamorfosis del mexicano*, ob. cit. pg. 34.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

ha destruido para siempre<sup>109</sup>, mientras que los Garamantes se identifican con una opulencia anterior a la llegada de los romanos. En ambos casos se trata de un período de perfección antecedente la llegada de la modernidad civilizadora.

El fantasma del edén destruido reaparece cuando ambos pueblos, el mexicano y el de los Garamantes, deben volver a definir su identidad con respecto a los invasores<sup>110</sup>. En la reapropiación del pasado, un pasado que ya no existe y, quizás, nunca haya existido así como lo pretende la historiografía oficial, es posible buscar la autenticidad identitaria que permite trazar una diferencia<sup>111</sup> con respecto al invasor. Esta diversidad permite la definición de la nacionalidad y una apropiación territorial. Sólo legitimando su existencia como pueblo los Garamantes podrán convertir el recuerdo melancólico de su historia en la promesa de un futuro mejor.

El Narrador, por tanto, con sus narraciones sigue todos los pasos que se han realizado para alcanzar la construcción de la identidad mexicana, esa misma identidad que ahora se ha convertido en una jaula. Más allá de la manifestación del parecido entre las dos situaciones, el interés de Enrígue insiste en la exposición de las razones que impulsan este recorrido de definición identitario.

El Narrador no aprueba la ideología que anima sus relatos, pero al mismo tiempo sabe que, si quiere alcanzar sus propósitos, debe actuar en un ámbito de fe absoluta y creencias pasivas. Le da al pueblo lo que él quiere: grandeza, rescate, esperanza, venganza, y un futuro que puede ser alcanzado, para generar esa credulidad que luego utilizará según se le antoje.

---

<sup>109</sup> Para Roger Bartra ha sido la Revolución lo que ha derribado el edén mexicano, introduciendo la modernidad. Es evidente el cambio de opinión con respecto a lo que pensaba Octavio Paz para el cual la Revolución es la verdadera revelación del ser de los mexicanos, “una tentativa para reintegrarnos a nuestro pasado”. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 2015, pg. 297.

<sup>110</sup> Cfr. David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973.

<sup>111</sup> En el caso de México se trata de crear una diferencia identitaria con respecto a los españoles, para que justifique las pretensiones independentistas de los criollos. En el caso de los Garamantes, en cambio, la reconstrucción mítica del pasado quiere legitimar la existencia del pueblo africano exterminado por los romanos y perdido por el mundo, en el momento de su vuelta a la capital.

La vuelta a Garama significa, para el hombre, el “reingreso a la nefasta carrera de las civilizaciones”<sup>112</sup>, proyecto con el que no está de acuerdo. En efecto, su memoria le permite saber lo que ha significado, en el pasado, ingresar en la civilización y es consciente del peligro que se esconde detrás de esta etiqueta: “el problema de ganar registro en la civilización es que puede ser mortal por puras razones de número: siempre hay tribus más experimentadas que la propia en el arte de hacer historia”<sup>113</sup>. Su comportamiento, por tanto, es ambiguo. Por un lado, sus historias construyen la grandeza del pasado para atrapar al pueblo, por el otro, al mismo tiempo, intenta manipular la narración subrayando la miseria del presente para que, llegados frente a las evidencias de las ruinas de Djerma la Vieja, los Garamantes deban aceptar que la realidad es bien diferente de lo que la historia les ha transmitido. Frente a la demostración de la desolación de su pasado, sus palabras cobrarán autoridad y el Movimiento de Resistencia a la Gran Caravana alcanzará el poder y el apoyo del pueblo<sup>114</sup>. Al final queda revelado que lo que le interesa al Narrador es el poder político que obtiene cuando el pueblo se da cuenta de que “no es fácil encarar la hora de las profecías, sobre todo para los que creen en ellas”<sup>115</sup>. Él, que aunque contándole la historia (manipulada) de su grandeza, siempre los había puesto en guardia con respecto a la dura realidad del presente, se convierte en la persona en cuyas palabras hay que confiar. De hecho, sigue orientando las opiniones del pueblo frente al rey y a los senadores ancianos,

---

<sup>112</sup> Álvaro Enrígue, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg. 205.

<sup>113</sup> *Ibid.* p. 151.

<sup>114</sup> Llegado cerca de los confines del antiguo imperio, el Narrador revela claramente su plan: “Me extendería en la historia terrible de la invasión de Séptimo Flacco hasta el momento justo [...] seguiría adelante [...] con el relato de nuestro viaje a Roma, que es el falsario cuento obligado antes de la fundación de cualquiera de las villas en que hemos proliferado. El ambiente no podía ser más óptimo para mis dones: debía insuflar terror a los fuertes y pasión a los jóvenes, y es que todo lo que habíamos venido sosteniendo desde el momento en que fundé el Movimiento de Resistencia a la Gran Caravana le quedó claro a la mayoría de la gente cuando estuvieron cerca de los restos tangibles de nuestra antigua gloria. Si en las horas anteriores al amanecer hubo algo de experiencia salvífica en el ir avanzando entre los montoncitos que albergaron las osamentas de los reyes antiguos, en cuanto salió el sol y vimos que no quedaba tumba sin profanar, cundió la sensación de que ya nada de lo que hallásemos sería nuestro”, *Ibid.* pg. 206.

<sup>115</sup> *Ibidem.*

inermes antes el poder de sus palabras. El Narrador acepta contar la Historia del Día Más Importante de Nuestras Vidas, pero escoge cuidadosamente qué decir y qué callar edificando falsas noticias que de aquel momento en adelante se convertirán en verdades.

### 3.4 *La crítica al discurso americanista*

La manipulación de la historia, la exhibición de su naturaleza narrativa y la demostración de los intereses particulares que la mueven, sirven a Enrigue para reivindicar la posibilidad de escribir una historia alternativa. La que ha sido callada, cancelada o marginada y, hasta, la que ni siquiera se ha podido pensar hasta ahora porque, así como el agua de la que no se dan cuenta los peces de Foster Wallace, la concepción de la Historia como proyecto único, abarcador y dirigido ha obstaculizado la representación de otras posibilidades.

Todas estas herramientas permiten trazar un paralelo con la historia de la conquista y, en particular con la conquista de México, pero, también permiten alertar sobre la capacidad de las narraciones oficiales y de los discursos hegemónicos de orientar de forma consciente y deliberada las opiniones de quienes escuchan. En particular la falta de fe, expresada claramente y repetidamente por Enrigue hacia la “antigua gloria” y su vacuidad se presenta en abierto contraste con la reivindicación del pasado y de la herencia precolombina en la construcción de la tipicidad mexicana<sup>116</sup>.

Sin embargo, el blanco más evidente que la crítica de *El cementerio de sillas* quiere enfocar es el de los orígenes y del discurso americanista<sup>117</sup>. El segundo hilo

---

<sup>116</sup> Para profundizar en las distintas etapas de la construcción del nacionalismo mexicano y de la filosofía de lo mexicano Cfr. David Brading, *Mito y profecía en la historia de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, y *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, ob. cit. Jacques Lafaye *Quetzalcóatl y Guadalupe*, ob. cit. y Abelardo Villegas, *El pensamiento mexicano en el siglo XX*, México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1993.

<sup>117</sup> Cfr. Diana Diaconu, «*El cementerio de sillas* de Álvaro Enrigue y las trampas del discurso americanista» en *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 14, n. 2, jul-dic. 2012.



narrativo que, en la sección ‘Espíritu Santo’, se entrelaza con la historia de los Garamantes enfoca precisamente este aspecto.

Todos los personajes del libro están obsesionados por el secreto relativo a su apellido y a la genealogía que éste esconde. Incluso, dice el padre de Nicolás Garamántez, su transmisión es un asunto de vida o de muerte. Cristophorus Gaaramanjik, hombre sin tierra y sin moral, en sus peregrinaciones hacia América lleva consigo, por todos los lados, un libro que le regala el capitán del barco inglés en el que cruza el océano “para que conozcas el origen de tu nombre [...] y no olvides tu historia”<sup>118</sup>. El holandés lo conserva en un baúl junto con el dinero y las armas, todas sus riquezas<sup>119</sup>.

Lo que intenta hacer Enrigue es demostrar, a través de la escritura de la historia, que la idea de América como continente mágico, tierra de una nueva raza mestiza que anula, en la fusión de las diversidades, la particularidad de cada elemento es una idea mítica y, como la leyenda de los Garamantes, se apoya en los silencios y los vacíos que le dan naturaleza trascendente.

El escepticismo de Enrigue con respecto a todos los discursos trascendentes e ideológicos le impide aceptar pasivamente la idea ya preparada de una realidad americana maravillosa y mestiza que se ha vuelto dogmática. Por esto, no sólo los narradores no están ocultados<sup>120</sup> para crear la idea de una voz que viene desde los comienzos del tiempo y del espacio, casi como una palabra divina, sino que su presencia está subrayada y también se marca su parcialidad, su incredulidad y su falta de fe en lo que ellos mismos relatan.

Enrigue, por tanto, construye el texto evidenciando la decepción que enfrenta Gaaramanjik al llegar a América, tierra que su imaginario europeo le presentaba como lugar de encantos y riquezas. Así como los Garamantes de la Gran Caravana que, una vez llegados a las cercanías del antiguo imperio, deben encarar la dura realidad del desajuste entre la idea que tenían de lo que sería Garama y la

---

<sup>118</sup> Álvaro Enrigue, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg. 118

<sup>119</sup> Hacia el final del libro se descubre que se trata de las *Encuestas* de Heródoto, el mismo libro que Nicolás encontrará en la biblioteca de su padre moribundo.

<sup>120</sup> Aníbal González, «Figuración y realidad del escritor latinoamericano en la era global», ob. cit. pg. 274.

efectividad de las ruinas del Fezán, también Gaaramanjik debe reconocer “el triste espectáculo de mi nuevo país”.

De hecho, la primera impresión que le despierta el continente americano es de pura decepción. Desembarcando en Veracruz, como un novato Hernán Cortés a la conquista de la tierra prometida, no puede evitar de reconocer que “mi decepción frente a Veracruz fue mucha. Era como Port Royal pero menos agraciado y más grande, por tanto más feo y pestilente”<sup>121</sup>. Por esto inicialmente rechaza aceptar la evidencia<sup>122</sup>.

El encuentro de Cristophorus Gaaramanjik con el Nuevo Mundo, un encuentro que se podría considerar primordial para la estirpe de los Garamantes y que honra su nombre —clara evocación de Cristóbal Colón—, es importante también porque le sirve a Enrique para subrayar la heterogeneidad racial que, desde los albores de la colonia, integraba Nueva España. Prosiguiendo en el análisis del primer impacto con la ciudad el hombre dice: “no vi, en toda mi estancia en el puerto a una sola persona elegante. [...] muchos negros, muchos indios, muchos chinos, todos escuálidos y desarrapados, pero asombrosamente limpios. Los españoles me parecieron vulgares y ostentosos”<sup>123</sup> y más adelante comentando la riqueza de la comida reconoce que “si la inaudita mezcla de sangres de que es víctima Nueva España ha terminado por producir un género de indolentes ingobernables, también es cierto que ha dado una de las mejores prendas de la civilización culinaria”<sup>124</sup>. Desde el comienzo, por tanto, el reino está habitado por una mezcla de razas y poblaciones que marcan la variedad constitutiva que caracteriza América. No se trata simplemente de una diversidad que se agota en la pluralidad de razas

---

<sup>121</sup> Álvaro Enrique, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg. 246. En realidad Gaaramanjik llega al continente después de haber transcurrido algún tiempo en la isla de Espíritu Santo donde ha podido darse cuenta de todas las contradicciones y las hipocresías que envuelven el mito de América y la conquista como hazaña gloriosa. Sin embargo, sigue confiando en la posibilidad de que Puebla de los Ángeles, lugar al que se dirige, conserve una maravilla hecha de riquezas y “capillas áureas”.

<sup>122</sup> “[...] un hombre que ha batallado por llegar a su tierra prometida simplemente no puede aceptar que la vida lo engatuse de ese modo. Nueva España y sus mexicanos estaban distando mucho de lo que yo había pensado sobre ellos. *Ibid.* pg. 247.

<sup>123</sup> *Ibid.* pg. 246.

<sup>124</sup> *Ibid.* pg. 247.

indígenas presentes en el continente a la llegada de los conquistadores. América, parece decir Gaaramanjik, y a través de su palabra también Enrigue, es un continente globalizado desde el comienzo. Lo que une y relaciona a esta multitud no es la sangre de una nueva raza mestiza que recoge las mejores características de todos para generar un nuevo ser mejor, sino la escualidez de su apariencia, el cinismo de su carácter, la pobreza de sus vestidos y, en el caso de los españoles, la vulgaridad de su ostentación. A todo eso, además, hay que añadirle una original indolencia que hace de ellos, desde el comienzo, un pueblo de ingobernables.

Estas descripciones relatan la última parte del viaje de Gaaramanjik. En efecto se encuentran ya en la tercera sección del libro, 'Hijo' mientras que, a lo largo de toda la segunda parte, 'Espíritu Santo', Enrigue describe la vida del hombre en una isla de esa zona que Gaaramanjik, así como hizo Colón, llama Indias Occidentales. Así como lo hizo el descubridor de América, su primer contacto con la nueva realidad se verifica en una isla de la Antillas. Lo que encuentra aquí, sin embargo, es más bien decepcionante y descorazonador porque "los españoles habían destruido el hombre del Caribe y al hacerlo habían precipitado su propia caída"<sup>125</sup>. En este tramo narrativo Enrigue, con la sorna típica de su escritura, ridiculiza la hipotética maravilla del continente americano mostrando, a través de la narración de la otra historia, la miseria de la realidad que caracterizaba la vida en el lugar que había sido la puerta de entrada para la conquista del continente.

Antes de proseguir, sin embargo, caben algunas consideraciones con respecto al paralelo que la escritura de Enrigue realiza con el libro que, más que todos, ha favorecido la creación de la imagen mágica de América y la reapropiación identitaria del continente, o sea *Cien años de soledad*. Las posibles afinidades entre las dos obras son demasiadas como para que se pueda pensar en una casualidad, así que es posible individuar un diálogo entre las dos obras.

Esta impresión encuentra su base en los análisis de distintos críticos<sup>126</sup> y en los recursos formales y temáticos alrededor de los cuales se organizan las narraciones.

---

<sup>125</sup> *Ibid.* pg. 116.

<sup>126</sup> Christopher Domínguez Michael encuentra un parecido entre los dos libros en la organización cronológica del texto: "Enrigue decided to write a a weighty enough adventure story to Melquiades's last stand in One hundred years of solitude, the beginning is at the end of time",

Además, el análisis, trazado en el primer capítulo, de las dos distintas representaciones de Simón Bolívar evidencia la importancia que la obra de García Márquez reviste en la estructuración del imaginario de Enrígue. La estética y el ideario que toman forma en los textos del escritor colombiano, determinan, en la historia de la literatura y del pensamiento cultural americano, un hito que el autor de *El cementerio de sillas* utiliza como punto de referencia para medir la distancia que separa los dos contextos históricos y culturales, edificando, a partir de esta diferencia, su propio mundo novelesco.

La primera semejanza, puesta en evidencia ya desde las primeras palabras que abren las historias, corresponde precisamente a la organización no lineal del texto. Así como se puede leer en *Cien años de soledad*, también el íncipit del libro que sigue la historia de los Garamantes empieza con una alusión a la muerte y una frase que deja intuir que la narración se desarrollará en un momento histórico diferente respecto al presente narrativo de la afirmación. Cuando el lector enfrenta las líneas que empiezan *Cien años de soledad*, y se le dice que “Muchos años después frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”<sup>127</sup>, se le obliga a moverse entre los distintos planos cronológicos. A partir de un presente no precisado, el lector queda proyectado hacia un futuro que anticipa la supuesta muerte del coronel, luego de allá se remite la narración a un pasado remoto que tiene que ver con la infancia del hombre. Lo que García Márquez intenta hacer con esta ocurrencia es reclamar la originalidad latinoamericana de un recorrido temporal que no se organiza según los dictámenes occidentales de la linealidad cronológicamente y jerárquicamente orientada, sino que elige una trayectoria libre de moverse siguiendo un patrón más bien circular, si no casual. Al mismo tiempo esta afirmación subraya el carácter mágico y no cronológico del tiempo en Macondo.

---

«Álvaro Enrígue (1969)», en W. Corral; J. De Castro; N. Birns, (ed.), *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*, ob. cit. pg. 41, mientras que Diana Diaconu ve en la saga familiar el parecido que une a las dos obras, aunque la construcción novelesca de Enrígue enfoque “una visión ya no mítica sino histórica”, Diana Diaconu, «*El cementerio de sillas* de Álvaro Enrígue y las trampas del discurso americanista», ob. cit. pg. 116.

<sup>127</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, ob. cit. pg. 9.

De la misma manera, cuando Enrigue le hace decir a su personaje: “Me llamo Nicolás Garamánte, he visto África y estoy en el lecho de muerte”<sup>128</sup>, presenta al lector una escena parecida a la construida por García Márquez, o sea una situación de enfrentamiento a la muerte, el final por excelencia, de la cual se rememora un pasado más o menos lejano. Además, cabe notar otro pequeño detalle: cuando Nicolás reconstruye su pasado y cuenta la manera en la que su propio padre le transmitió el secreto del apellido, lamentando su idiotez, el padre de Chema menciona también a su hermano —que Chema llamará el Brumoso— el segundogénito el cual, aunque más digno de confianza, no puede recibir la confidencia<sup>129</sup>. El nombre del hermano, Aurelio, deja sospechar una alusión al coronel de García Márquez, como si Enrigue quisiera indicar que ya se acabaron los tiempos míticos de los héroes ejemplares o de las figuras emblemáticas y que la herencia identitaria y cultural ahora está confiada en una generación mucho menos digna y, sobre todo, menos o absolutamente no interesada en el origen de su abolengo.

Sin embargo, el tiempo del libro de Enrigue no tiene los caracteres atemporales del mito y de la maravilla. En efecto, en esta primera frase se evidencia también la diferencia entre los dos textos. La voz narradora de *El cementerio de sillas* habla en primera persona. Esto inserta la historia en un marco temporal y geográfico preciso. Nicolás (y luego Chema, el Narrador, Cristophorus y Emmanuel) relata su vicisitud que no tiene carácter simbólico y no quiere ser metáfora de una realidad más general, sino que simplemente se limita a ceñir su existencia. La mención a Aurelio evoca una existencia más trascendente porque su nombre remite, a través del libro de García Márquez, a la realidad latinoamericana, pero el Brumoso no tiene derecho a la palabra, simplemente es una referencia hecha para alertar al lector sobre la manera en la que han cambiado los puntos de referencia. La saga familiar, espinazo de la narración, permite evidenciar el degrado y la decadencia de la estirpe. Como ya se ha visto Nicolás reconoce el diferente talante

---

<sup>128</sup> Álvaro Enrigue, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg. 11.

<sup>129</sup> Informado de la próxima muerte del padre, Nicolás corre a Nautla “pensando que con cuarenta y ocho horas de conducta servil podría asegurarme que la cosas se quedaran como estaban: Aurelio al frente de la ganadería y yo dispendiando sus remanentes en restaurantes de lujo”, *Ibid.* pg. 12.

de su padre y de las generaciones anteriores, así que parece que, a partir de él, la índole y el temperamento moral de los Garamantes hayan empeorado cada vez más, como sucesivamente se desprende de las descripciones de Chema y Emmanuel. Sin embargo, tampoco los otros representantes de la estirpe están pintados por Enrigue como modelos de virtud. Los antiguos Garamantes del Fezán comerciaban esclavos y Cristophorus Gaaramanjik debe huir de Flandes después del asesinato de un jesuita que le había ganado la granja de familia jugando de azar. Gaaramanjik, experto espadachín, es un hombre sin moral que no duda ni un instante en perder todas las propiedades familiares dejando al padre moribundo y a la hermana en una situación de incertidumbre antes de irse para siempre al otro lado del mundo. La facilidad con la que mata a sus adversarios, a veces por nimiedades y hasta sin razón aparente, revela que los únicos valores que reconoce son los que satisfacen sus propias necesidades y sus placeres<sup>130</sup>. Como los demás Garamantes inicialmente no está interesado en su herencia identitaria<sup>131</sup> y aunque, sucesivamente, la aventuras que enfrenta logran despertar su curiosidad, la consciencia de la antigüedad y de la importancia de su linaje no llevará nunca a tener carácter trascendente para el hombre. El texto, de este modo, subraya el hecho que, aunque haya cierta decadencia en las últimas generaciones de la estirpe, también las del pasado no fueron totalmente inocentes<sup>132</sup>, así que hay que preguntarse si el declive con respecto a un pasado modélico es real o depende de una perspectiva distorsionada edificada sobre una visión dogmática que individua en las generaciones anteriores un emblema de virtud desperdiciado.

En efecto, otra manera en la que Enrigue marca la distancia que separa su libro del de García Márquez es el valor que les da a las palabras y a su capacidad de definir lo existente. En el mundo descrito por García Márquez las cosas de la realidad carecían de nombre, lo que significa que el autor reclamaba la posibilidad de

---

<sup>130</sup> Y en esto se parece a Aristóteles Brumell.

<sup>131</sup> “Faltaban horas para el amanecer y a mí me quedaban responsabilidades que olvidar, de modo que me encaminé a un prostíbulo [...] para esperar la hora en la que debía entregar la suma de los trabajos de mis ancestros, cuya existencia no me importaba en lo más mínimo en ese momento”, *Ibid.* pg. 66.

<sup>132</sup> El padre de Nicolás le dice que es un idiota y el de Cristophorus lo considera “un vago, un borracho y un matón” *Ibid.* pg. 69.

encontrar recursos formales y categorías que logran decir la verdad de su realidad sin depender de las categorizaciones occidentales y modernas. En cambio, Enríque muestra, en este libro, que las palabras y las narraciones que éstas permiten, pueden engañar, enmascarar la realidad, construirla de formas diferentes e intencionales y, así, hay que desconfiar de ellas o por lo menos someter las definiciones a continuos exámenes críticos.

La referencia implícita al texto de García Márquez estimula una reflexión sobre el discurso americanista que Enríque desarrolla narrando las aventuras de Gaaramanjik en las Antillas. Sin embargo, la cita del texto Marquieziano convoca necesariamente a otra obra de la literatura americana y mexicana, fundamental para el desarrollo de la estética del realismo mágico, o sea *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Aunque es fundamental considerar que se está hablando de textos diferentes, escritos en momentos distintos y que dan voz a interrogaciones relacionadas a los relativos contextos culturales, las afinidades, son muchas e importantes<sup>133</sup>, hasta el punto de que el mismo escritor colombiano reconoce y homenajea la relevancia que el texto de Rulfo ha tenido en su formación, empezando su libro precisamente con una cita de dicho autor<sup>134</sup>, como afirmando el valor primordial de la escritura del mexicano.

La de Juan Preciado es una búsqueda de los orígenes<sup>135</sup> y los rasgos fantásticos que definen la escritura de Rulfo insertan esta investigación en el marco de lo mágico y de la maravilla que, sucesivamente, García Márquez llevará a su máxima capacidad expresiva. El libro de Enríque, por tanto, marcando la distancia que separa su texto de *Cien años de soledad* ratifica también el alejamiento de la tipicidad literaria mexicana. *El cementerio de sillas* plantea el vaciamiento de

---

<sup>133</sup> Cfr. Juan Zapato, «“Pedro Páramo en Cien años de soledad”, por María Rosa Salazar», <http://latorredebabel.wordpress.com/2010/05/20/pedro-pramo-en-cien-aosde-soledad-por-mara-rosa-salazar> (31.08.18), y Suzanne, Jill Levine, «*Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*: un paralelo» en [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/9517/public/9517-14915-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/9517/public/9517-14915-1-PB.pdf) (31.08.18).

<sup>134</sup> “El padre Rentería se acordaría muchos años después de la noche en que la dureza de su cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir. Fue la noche en que murió Miguel Páramo”, Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Barcelona, RM Verlag, 2009, pg. 73.

<sup>135</sup> “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”, *Ibid.* pg. 5.

valor de toda la retórica americanista y, en particular confirma la dificultad de aceptación de los modelos identitarios asentados en el canon cultural mexicano.

La narración de las aventuras de Gaaramanjik le da a Enrigue la posibilidad de escribir, nuevamente, una historia perpendicular, para investigar esos momentos inmediatamente sucesivos a la conquista que no han sido objeto de las relaciones de los cronistas. El encuentro del flamenco con lo que había quedado de la invasión europea muestra la miseria de una realidad acallada e ilumina las zonas de sombra, permitiendo redefinir el aspecto heroico de lo que había sido la invasión de América.

Cuando Cristophorus decide abandonar Alkmaar, el lugar donde vivía, y huir a América, elige, como meta de su viaje, Puebla de los Ángeles. El nombre de la ciudad le había sido revelado por un marino etíope borracho que se la había descrito como “una ciudad de riqueza inigualable”<sup>136</sup>.

El Garamante, por tanto, abandona su tierra y Europa emprendiendo un viaje que, como el enfrentado por el almirante tocayo suyo, lo llevará a descubrir un nuevo mundo y a llevar la sangre africana y su estirpe al otro lado del océano. Sin embargo, diferentemente de lo que le pasó a Colón, su nueva tierra no será un lugar de encantos y maravillas identificable con el paraíso terrenal<sup>137</sup>, sino un sitio que, para los europeos, se ha convertido en un infierno de pobreza, miseria y soledad<sup>138</sup>.

El primer encuentro con el Nuevo Mundo se realiza en Port Royal, “la Sodoma americana [...]”. Un muladar enorme y pestilente con dos o tres iglesias, algunas mansiones, una capitanía y un sinfín de burdeles”<sup>139</sup>, donde el *Gluttony*, navío inglés con el que había cruzado el océano, hace una etapa. De allá empieza la que el europeo define como la parte final de su odisea, “un lento crucero entre las islas que afloran sobre el mar que no hace muchos años le fue ganado en guerra

---

<sup>136</sup> Álvaro Enrigue, *El cementerio de sillars*, ob. cit. pg. 65.

<sup>137</sup> Cfr. Cristóbal Colón, «Carta a Luis de Santángel» en Mercedes Serna (ed.) *Crónicas de India*, Madrid, Cátedra, 2007, pgg. 117-124.

<sup>138</sup> Gaaramanjik describe las Indias Occidentales como un “paraíso terrible”, Álvaro Enrigue, *El cementerio de sillars*, ob. cit. pg. 114.

<sup>139</sup> *Ibid.* pg. 113.



abusiva y traicionera a los caribes”<sup>140</sup>. Así como todos los demás personajes del libro de Enrigue, también el flamenco tiene una perspectiva descreída y desconfiada que le permite interpretar los hechos de una forma libre y no influida por las construcciones ideológicas con las que las crónicas oficiales los han transmitido.

En el momento en que llega a América, Gaaramanjik cumple una acción cuyo valor metafórico deja entender lo que ha significado la aparición de los europeos en el nuevo continente. Mientras navegaba hacia su destinación el *Gluttony* atacó y conquistó un galeón de amotinados en el que viajaba, en calidad de prisionero un noble español. Una vez matada a la tripulación y capturado el rehén, los ingleses se apoderan también de las riquezas de la nave. Entre estas, los atuendos españoles del cautivo. Preparándose para desembarcar en Espíritu Santo, Gaaramanjik decide utilizar las prendas europeas, despertando las risas de la tripulación del *Gluttony* por la rareza y la incompatibilidad del atavío con el lugar. Poniéndose literalmente en los hábitos de los conquistadores se da cuenta de que “la asfixia de las ropas españolas me enseñó a ver el mundo por primera vez tal como lo hacen todos los demás: como una superficie sólida, incuestionable y difícil de remontar”<sup>141</sup>. Los vestidos (símbolo de las costumbres y de la cultura) españoles y europeos que lo cubren conforman una nueva forma de ver y organizar la realidad. Sucesivamente, cuando conocerá a los igneris, los naturales de la isla, y decidirá entrar a formar parte de su tribu, el hombre se liberará de toda la indumentaria europea.

Navegando entre las islas caribeñas, rumbo a su destinación final, Gaaramanjik no puede dejar de notar los múltiples contrastes de la que será su nueva tierra<sup>142</sup> y se da cuenta de que, en todas partes, la condición de los asentamientos europeos es de pobreza, fealdad, miseria. No hay ninguna traza de la hermosura y la

---

<sup>140</sup> *Ibid.* pg. 114.

<sup>141</sup> *Ibid.* pg. 115.

<sup>142</sup> “Las islas representaban un paisaje delirante, pero también ponzoñoso. Los escasos puertos que vimos pasar [...] tenían un aire edénico tan franco que terminaba por agobiarlos; asediados por la humedad y la vegetación, permitían adivinar sobre su belleza lánguida el halo de la enfermedad.”, *Ibid.* pg. 116.

fascinación que había definido el imaginario de Gaaramanjik al abandonar Europa<sup>143</sup>.

Sin embargo, todas estas impresiones no son sino pequeñas muestras porque, más adelante, Enrigue se revelará despiadado en su crítica al mito de la conquista y del estereotipo que sigue queriendo describir América como tierra fabulosa.

Cuando, por fin, el *Gluttony* llega a Espíritu Santo, Gaaramanjik desembarca y es acogido por un español y un negro y observa que “el primero llevaba puestos los despojos asimétricos de una armadura. Nada hubiera sido más exacto para darme la bienvenida al confín del imperio”<sup>144</sup>. Todo lo que ha quedado de la guerra de conquista, del poder y de la fuerza de los españoles son algunos miserables despojos asimétricos. La condición periférica de Espíritu Santo no hace sino marcar la repetición de los esquemas y de las jerarquías europeas. Recién instalados en América, los europeos empiezan a establecer relaciones de centralidad y marginación de las cuales ellos mismos son víctimas. Bien lejos de ser un Nuevo Mundo lleno de promesas y posibilidades, el continente descubierto por Colón se revela como una mala copia del mundo que ha quedado al otro lado del océano. Sin embargo, y aquí el sarcasmo de Enrigue se vuelve realmente feroz, los europeos que siguen colonizando la isla están tan convencidos y sugestionados con respecto a la importancia de su papel y a las posibilidades inagotables y prometedoras de la isla, que no logran ver la caricatura en la que se han convertido, una caricatura que Enrigue describe con una ironía implacable. El teatrillo que se verifica cuando Gaaramanjik desembarca alcanza niveles de ridiculez tan increíbles que el lector no logra decidir si debe enfocar la lectura en el sentido de la comedia o si debe considerar los aspectos trágicos del asunto.

---

<sup>143</sup> Llegando al puerto de una isla menor para abastecer el barco se asoma por el barandal y el espectáculo que se le ofrece es más bien deprimente: “vi que cinco o seis piraguas maltrechas, tripuladas por los europeos más miserables que haya visto jamás se habían reunido en torno al *Gluttony* para ofrecer los tristes productos de su isla [...]. Un hombre desdentado, manco y con la piel plagada de costras, se dirigió hacia mí [...]. El piloto [del *Gluttony*], que notó mi gesto de horror antes aquel despojo humano, me dijo: Esta es la tierra por la que usted está rechazando nuestra oferta [de quedarse en el *Gluttony* como tripulante]”, *Ibid.* pg. 117.

<sup>144</sup> *Ibid.* 118.

La escena que se le presenta al europeo bajado del barco inglés no añade nada de novedoso o diferente con respecto a las situaciones miserables vislumbradas navegando entre las islas del caribe<sup>145</sup>, pero aquí los ‘colonizadores’ siguen poniendo en escena una ceremonia inútil y falta de fundamento.

Llegando a la que parece una vieja casa palaciega, escoltado por sus acompañantes, Gaaramanjik ve a un español, medio salvaje, intentando quebrar un ostión para sorber su contenido. Los tres se quedan esperando en la casa hasta que el hombre no logra en su intento y se va, internándose en el palacio. Gaaramanjik es conducido a través del edificio que “no sólo estaba completamente deshabitado; no había rastros de que lo hubiera estado en alguna época anterior”<sup>146</sup> hasta llegar a otra sala donde lo espera el hombre del ostión vestido de la misma manera de antes, pero “con una banda púrpura cruzándole el pecho; a su derecha estaba el de la armadura”<sup>147</sup>. La banda, que en este contexto no parece ser nada más que un pedazo de tela pobre, debería ser, así como se entenderá después, un atributo de poder que simboliza el grado del hombre. A partir de este momento, Enríque da vida a una comedia que exhibe todo el dramático patetismo que caracteriza la vida de los españoles, supervivientes de la conquista, en la isla. La escena que se desenvuelve debajo de los ojos de Gaaramanjik es tan absurda que el hombre tarda un rato en darse cuenta de lo que está acaeciendo. Los tres hombres que lo han acogido en la isla siguen interpretando los antiguos papeles de poder que un tiempo debían de haber calificado su presencia en Espíriu Santo. Al final se comprende que Gaaramanjik se halla en lo que ellos definen el palacio del gobierno, el cual, a la mirada atónita e incrédula del flamenco, aparece como lo que es en realidad, o sea “un franco gallinero”<sup>148</sup> y, como consecuencia, lo que se está realizando es un juicio. Los tres

---

<sup>145</sup> “Al fondo de la bahía el caserío parecía un poco más de lo que era realmente. Contra el cielo verdoso del crepúsculo resaltaba una hilera de construcciones [...]. Penetramos con la última luz de la tarde en el portón de la casa palaciega. En el patio que alguna vez habría albergado carrozas, otro español, igualmente miserable [...] golpeaba en cuclillas con una piedra la concha resistente de un ostión monstruoso”, *Ibid.* pg. 140.

<sup>146</sup> *Ibidem.*

<sup>147</sup> *Ibid.* pg. 141.

<sup>148</sup> *Ibid.* pg. 144.

hombres, que pretenden ser el gobernador, el Cabildo y el Regimiento de la isla, actúan todo el ceremonial para la realización del juzgado, pero su rigidez formal descontextualizada y falta de explicaciones o razones, no hace sino enfatizar lo absurdo de sus pretensiones. Inmóviles y callados frente a Gaaramanjik lo miran esperando que este haga algo. Desgraciadamente el holandés no tiene ni idea de lo que está pasando y toda la escena se carga de una ridiculez ilógica y alucinada. Al final logran hacerle comprender que está bajo proceso por piratería y otras razones, más o menos absurdas, que Gaaramanjik desmonta. Cuando, siguiendo impertérritos en su pequeña y desbaratada actuación, deciden encarcelarlo, el flamenco se rebela así que los tres llegan hasta el punto de rogarle de que vaya voluntariamente a la prisión:

El Cabildo se lo pensó y le ordenó al negro: Lléveselo. No se movió. Ándele señor –dijo el gobernador dirigiéndose a mí– por favor siga al Regimiento. ¿Cuál Regimiento? Ese, y apuntó hacia el negro con las narices. No, volví a decir. [...] Mire, ya es tarde, por qué no sigue al Regimiento y ya; de todos modos en este puerto no hay posadas; en la cárcel siquiera va a dormir cubierto. ¿Y no me van a dejar ahí? Tiene mi palabra de que mañana lo juzgamos otra vez. [...] ¿Puedo conservar mis armas? Haga lo que le da la gana, procure no usarlas nada más.<sup>149</sup>

Esta escena y las que siguen revelan toda la miseria y la vacuidad de lo que había quedado de la conquista. Conscientes de la inutilidad de sus papeles en una realidad en la que estos roles no tienen ningún valor, los tres hombres siguen actuando con la desesperación y la convicción de las personas que no aceptan o no quieren reconocer el fracaso de su proyecto<sup>150</sup>. La vida del consejo (integrado por

---

<sup>149</sup> *Ibid.* pg. 142, 143.

<sup>150</sup> La misma delirante situación se vuelve a repetir cuando los tres intentan torturar a Gaaramanjik para que acepte las acusaciones. Cuando el hombre, experto espadachín que desde el primer momento demuestra ser el único con un poco de cordura, mata a los que habían intentado capturarlo, el gobernador lo suplica de que permitan que lo torturen: “Por este motivo venimos a suplicarle que se entregue voluntariamente a una breve sesión de tortura que nos permita cumplir con esa formalidad. Cómo sería la sesión, pregunté honestamente intrigado [...] serían nada más unos cuantos días, le suspenderíamos horizontalmente tirado de cadenas por algunas horas y le flagelaríamos en esa posición durante los interrogatorios que no son muy largos; en la última

el Cabildo, el gobernador y el Regimiento) está tan suspendida entre la locura, el delirio y la desconexión con respecto a la realidad, que casi parece una secuencia ficcional. En un mundo que debería ser mágico y fabuloso, lo único que parece increíble, para Gaaramanjik y para el lector, es la manera en la que se comportan los europeos.

A cambio del rechazo a la tortura, los españoles proponen al flamenco que les ayude como intérprete con un grupo de compatriotas suyos que viven en el interior de la isla, cerca de la capital, Santo Tomás, y con los cuales los peninsulares están llevando adelante una guerra de pobres desde hace tiempo. A cambio de la libertad que los tres le devolverán a Gaaramanjik (y que, en realidad, nunca le han quitado, aunque en su ilusión, siguen creyéndolo), el hombre deberá proponerles a sus coterráneos una expedición conjunta a la conquista de “El Dorado”: “Me pareció razonable”<sup>151</sup>, comenta el espadachín. A la postre este último disparate aparenta casi menos locura que todo lo acaecido antes.

Los holandeses que Gaaramanjik deberá convencer, formaban parte de una secta (eran calvinistas, como se descubrirá) que había dejado el viejo continente para evitar las persecuciones que en ese momento acosaban Europa<sup>152</sup>, y habían sido

---

sesión alternaríamos entre el látigo y un hierro candente. ¿Usted mismo me torturaría? Le pregunté a mi carcelero. [...] Por supuesto, se apresuró a responderme [...] Por qué haría eso tan feo. Sería interesante. Qué dice, cortó de tajo el gobernador. Que no. Dale con eso, ándele, sométase y le prometo que lo dejamos en libertad al final. No. Anímese. No. Entonces obviaremos la sesión de tortura a cambio de un servicio a la corona”, *Ibid.* pg. 148.

<sup>151</sup> *Ibid.* pg. 149.

<sup>152</sup> La referencia a las guerras de religión enmarca históricamente y culturalmente la presencia europea en las Indias Occidentales. El hecho de que los compatriotas de Gaaramanjik hayan tenido que huir de su país es la prueba de las luchas ideológicas que convulsionaban el viejo continente en el siglo XVII. Para encontrar respuesta a estos conflictos, el pensamiento europeo se empeñó en “conseguir un punto donde se pudieran reunir los seres humanos y llegar a algún acuerdo que todos aunara [...] un lugar de asentimiento común donde todos pudiéramos juntarnos a fin de poder establecer el inicio de la organización de nuestros asuntos cotidianos a partir de un mismo fundamento”, Julio Seoane Pinilla, «En torno a la actualidad de Cosmópolis» en *Isegoría*, n. 43, Julio-diciembre 2010.pg. 635. Se trata del nacimiento del racionalismo cartesiano y moderno. Cfr. Stephen Toulmin, *Cosmopolis, the Hidden Agenda of Modernity*, ob. cit. El asentamiento holandés en América atestigua precisamente “el triunfo de la lógica sobre la retórica, de lo universal sobre la minucia montañista, de la ambición teórica sobre la modestia humanista”, *Ibid.* pg. 634 y la

abandonados en la isla por el barco con el que habían concordado un pasaje hasta Virginia. Llegados a Espíritu Santo habían tenido que aliarse con los igneris, porque no sabían cómo sobrevivir en un ambiente tan hostil como era el de las Antillas. Enrigue describe la situación de los dos grupos de europeos subrayando las condiciones de dificultad y pobreza en que viven por su incapacidad de adaptarse al entorno<sup>153</sup>. Los españoles siguen buscando una apariencia de grandeza y poder en una isla cuya naturaleza los vence en todo momento<sup>154</sup> y los holandeses están tan aferrados a los principios excluyentes y elitistas de su religión que no logran colaborar con los igneris, los cuales, a pesar de haberlos aceptado, los desprecian<sup>155</sup>. Sin embargo, el autor subraya que, a pesar de los obstáculos, la incapacidad de aclimatación y la indigencia en la que viven, los dos grupos siguen peleando uno contra el otro. Los compatriotas de Gaaramanjik se pasan los días intentando sobrevivir y haciendo periódicas incursiones en el

---

llegada de este tipo de pensamiento en el nuevo continente. Sin embargo, la escritura de Enrigue, al exhibir las necesidades y las incoherencias de las conductas holandesa y española, critica precisamente la incongruencia e la incompatibilidad de los principios europeos con respecto a la realidad americana.

<sup>153</sup> Los españoles, inicialmente asentados en Santo Tomás, la capital de la isla, habían tenido que abandonar la ciudad por la insalubridad del lugar en el que la habían asentado y habían debido refugiarse más allá, el interior de la isla, en el monte, mientras que los holandeses “aparecieron en Espíritu Santo en tan mal estado que los españoles los dejaron pasar rumbo a la selva sin saber en la que los metía su caridad. Los recién llegados se aliaron con los últimos igneris [...] porque no tenían idea de cómo sobrevivir en tierra”, Álvaro Enrigue, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg. 162.

<sup>154</sup> “La villa [de los españoles] consistía en un caserío desperdigado en un cerro por el que pululaban con igual libertad niños, cerdos, cabras y gallinas. Unos cuantos sembrados que apenas resistían el asedio de la vegetación ponían un remedo de orden en el paisaje”, *Ibid.* pg. 163. El agrupamiento de niños, cerdos, cabras y gallinas, puestos en el mismo plan gracias a la coma que los equipara con la conjunción, muestra de manera evidente, la condición de bestialidad que caracterizaba la vida en el monte. No solo no existe diferencia entre hombres y animales, sino que los seres humanos están asimilados a animales considerados poco nobles, sucios y que viven en el barro.

<sup>155</sup> “Su tribu [la de los flamencos] estaba constituida por cinco o seis familias de hombres rojos y escuálidos que aparentaban más edad de la que tenían, mujeres amarillas y ojerosas perpetuamente enfurecidas y un puñado de niños rubios con barrigas formidables[...] La desolación que había oteado en el campamento de mis paisanos se confirmó”, *Ibid.* pg. 169.

caserío español, ayudados por los indios, para robarles cualquier cosa a los peninsulares.

Gaaramanjik se da cuenta desde el primer momento de la peligrosidad que las formas de vida llevadas adelante por los grupos europeos representan, por esto dice que “la verdad es que las creaturas tropicales que más me preocupaban eran en realidad mis compañeros”<sup>156</sup>. La obstinación y la actitud cerrada de sus conterráneos, cuya rigidez les impide abandonar las costumbres y las estructuras mentales de su tierra, amenazan con volverse problemáticas incluso para su supervivencia.

Para subrayar aún más la incompatibilidad entre las formas de vida y de pensamiento occidentales y el contexto americano, Enrigue presenta al lector un término de parangón a partir del cual evaluar el contraste. Antes de alcanzar el pueblo holandés, Gaaramanjik entra en contacto con los igneris. Así como lo habían dicho los españoles, avisando al garamante, los naturales son los únicos que saben vivir en la selva, isla adentro, porque hablan con ella. La imagen que Enrigue le da al lector es la de un pueblo que vive en simbiosis con el ambiente, consciente de su identidad y su pertenencia a la tierra y, por esto, bastante seguro y fuerte como para acoger a la diversidad (Gaaramanjik, el europeo mulato), de forma abierta y sincera. Cuando los españoles ruegan al holandés que se ponga en contacto con sus compatriotas, lo conducen a la entrada de la selva donde empieza el Camino Real, o sea el sendero que lo llevará al asentamiento holandés, y lo dejan allá diciéndole que los igneris lo hallarán, antes o después, y lo conducirán a su destinación. El hombre vaga durante un día y una noche antes de ser encontrado por los indígenas, que le quitan las armas sin que ni siquiera se dé cuenta, y lo conducen a su aldea. Sucesivamente, el flamenco descubrirá que los indios lo habían estado siguiendo desde sus primeros pasos en la selva, pero su conocimiento del bosque y su capacidad de fusión con el ambiente son tan profundos que en ningún momento el hombre se había percatado de su presencia. El contraste que emerge de la confrontación entre los igneris y los holandeses va más allá de la simple capacidad de adaptación al ambiente de los dos grupos. Después del primer momento de desconfianza, los indios comprenden cuales son

---

<sup>156</sup> *Ibid.* pg. 160.

las reales intenciones del espadachín –encontrar a sus compatriotas, convencerlos a colaborar con los españoles en la búsqueda de El Dorado y obtener un pasaje hacia Nueva España– y, una vez averiguado que no se trata de un enemigo o un peligro para el pueblo, lo acogen sin más problemas. Después de las locuras que había vivido con los españoles en el puerto de Espíritu Santo, para Gaaramanjik el encuentro con los igneris es una sorpresa inesperada<sup>157</sup>.

El hombre llega al pueblo de los indios por la noche y estos lo conducen inmediatamente al asentamiento de sus coterráneos, los cuales demuestran, desde el principio, la postura con la que enfrentan la existencia en América y la relación con la diversidad de lo que no pertenece a su grupo y a su cultura: “Díganle que no es de cristianos andar vagando a estas horas, que regrese mañana”<sup>158</sup> le responde el jefe de los calvinistas al indio que le había tocado a la puerta para presentarle a Gaaramanjik, sin ni siquiera preocuparse de abrir la puerta para contestar. La actitud de los indios frente a esta situación es muy reveladora: después de haber carcajeado un rato por la estupidez de los europeos, sugieren al espadachín que pase la noche en su villa ya que “las arañas están muy crecidas como para dormir al descampado”<sup>159</sup>. Óptimos conocedores de la isla y de su naturaleza y desprevenidos con respecto a las normas y costumbres que impiden la aceptación de un compatriota necesitado, los igneris lo acogen de forma natural y obvia.

Este primer encuentro es arquetípico de la diferencia entre las dos conductas. Mientras que los holandeses seguirán tratando a Gaaramanjik como un ser ajeno, impidiéndole mezclarse con su comunidad, rogándole que salga del edificio en el que se recogen para celebrar el culto, por ser mulato, y ni siquiera invitándole a su mesa, los naturales se portarán de manera mucho más acogedora. No sólo compartirán la comida con el flamenco, sino que le enseñarán a cazar según sus técnicas. Le mostrarán cómo escuchar la selva y moverse en ella sin que se

---

<sup>157</sup> Al topar con ellos en el Camino Real y al darse cuenta de la estatura de los indios reflexiona: “me maravilló que unas personas diminutas hubieran sido dueñas de una cosa tan grande como América”, *Ibid.* pg. 165. Ya sólo el aspecto de los indígenas y la relación con el ambiente cuestiona las categorías del europeo.

<sup>158</sup> *Ibid.* pg. 167.

<sup>159</sup> *Ibid.* pg. 168.



perciba su presencia, lo llevarán consigo durante una sesión de caza y le tatuarán el símbolo del jaguar en el pecho para marcar la pertenencia a la tribu. Cuando el patriarca calvinista le pide a Gaaramanjik que no comparta el rito religioso con ellos, el espadachín regresa hacia el grupo de los indios: “tú sabrás disculparnos, pero no podemos escuchar la Palabra con alguien quemado por Dios entre nosotros. ¿Quién? Tú. Me di la media vuelta y seguí de frente, guiado por el resplandor de la hoguera de los indios, que celebraban sus propios ritos al otro lado de la vereda.”<sup>160</sup>

Estos no sólo lo acogen como si fuera un miembro de la tribu, sino que le permiten participar en el ritual que ellos estaban celebrando. Cuando el europeo rechaza la invitación y manifiesta la voluntad de esperar que termine la misa europea para volver a reunirse con los calvinistas durante la noche, el cacique indio se lo desaconseja, diciéndole que se quede con ellos y hasta le ofrece una traducción de las historias que se están contando los naturales para que pueda sentirse parte de su comunidad<sup>161</sup>. La participación en los rituales comunitarios de los indios hace que Gaaramanjik se convierta en uno de ellos. Los indígenas, que viven siguiendo los ritmos y las leyes de la selva y son considerados como unos incivilizados por los europeos, comparten con él su comida, sus costumbres y tradiciones, sus historias y rituales. Con sus paisanos, el holandés sólo había experimentado rechazo y desconfianza, lo que le ofrecen los indios, en cambio, es la inclusión. El hueco que se abre en el corro alrededor de la hoguera, ante su llegada, es el símbolo de la mentalidad abierta e inclusiva de los igneris. Esta postura permite la identificación de Gaaramanjik con los indígenas, asimilación que se hace total cuando la narración de las historias que está escuchando se transforma en una experiencia vivida en primera persona y hasta él mismo llega a

---

<sup>160</sup> *Ibid.* pg. 176.

<sup>161</sup> “El cacique [...] me dijo: Siéntate junto a mí y te voy a repetir en flamenco las historias que cuenten. No me siento bien, le respondí, creo que mejor me meto en tu choza y luego regreso con los idiotas de mis paisanos. Se puso serio: para que vas a regresar, ya te dije que las arañas están muy crecidas para dormir a la intemperie. No pienso dormir a la intemperie. ¿Y crees que los holandeses te van a dejar dormir con ellos?, preguntó con mirada de estupor ¿Por qué no? Por negro. Mulato. Es lo mismo; ven a sentarte y me arrastró del brazo al corro, donde me dieron un hueco”, *Ibid.* pg. 177.

contar una historia en la que la primera persona singular de su narración se convierte en la primera persona plural. La identidad del yo se define en relación al nosotros de la comunidad y el hombre llega a compartir una historia y un pasado que no le pertenecen, mezclándolos con su propio pasado. Gaaramanjik ya no es testigo ni espectador del ritual sino que se ha convertido en un *igneris* que participa en la celebración:

Cuando alguien relató el nacimiento de la luna, yo ya tenía el control completo del sonido que escuchaba; podía elegir el murmullo de la selva, la algarabía de la gente, o la voz de mi intérprete [...]. Entonces comenzaron las historias más emocionantes: vi al mundo destruirse durante una inundación [...] vi a un indio que viajaba a bordo de un buque español para conocer a los nuevos príncipes [...] vi el gran momento en el que los reyes decidieron darnos audiencia en la habitación con más trapos colgantes que uno pueda imaginarse. Vi que a la salida nos esperaba un carromato con rejas [...] en el que fuimos transportados hacia un circo inmenso en el que la multitud cubierta apenas por sábanas nos ovacionaba y nos arrojaba fruta. Vi al caimán partido en dos mientras crecía en su vientre la gema del maíz.

Al día siguiente desperté [...] con una sensación generalizada de bienestar [...] el cacique me dijo que a los viejos les había gustado la historia que habíamos contado. Cuál, le pregunté [...] la del carro y de las frutas podridas [...] aunque tuve que inventar que los romanos estaban trepados en árboles porque no existe una palabra en arahuacano que corresponde a la palabra circo.<sup>162</sup>

Finalmente, Gaaramanjik logra convencer a sus compatriotas y los conduce fuera de la selva hasta el pueblo de los españoles. Aquí los dos grupos de europeos se reúnen y empiezan a contratar la participación en la expedición conjunta al El Dorado. Nuevamente vuelve a repetirse la situación de absurda comicidad e idiotéz con la que Enrique ha caracterizado la presencia de los españoles y holandeses. Sin embargo, la insensatez logra un nivel que es alcanzable sólo a través de la suma y del enfrentamiento de las dos locuras. El apogeo se consigue cuando Gaaramanjik, que participa en la discusión en calidad de interprete, se da

---

<sup>162</sup> *Ibid.* pgg. 178, 179.

cuenta de que, en realidad, ambos grupos comprenden el idioma del otro y hasta aquel momento simplemente habían seguido actuando de manera rígida los papeles que certificaban su posición y les confirmaban en su identidad<sup>163</sup>. El espadachín queda aturdido sin comprender nada, en un torbellino de confusión que mezcla de idiomas, papeles y locuras. La situación se vuelve tan increíble y disparatada que tiene que preguntarle al cacique indio lo que está pasando.

Los indígenas habían guiado la expedición que conduciría a los holandeses al pueblo español, pero, naturalmente, su presencia había sido considerada funcional. Simplemente debían llevar a los calvinistas afuera de la selva, pero no tendrían ningún derecho de participación en la conversación entre los europeos, precisamente por ser indígenas. Sin embargo, nuevamente, el cacique es el único que entiende lo que está pasando y que es totalmente dueño de la situación. Mientras españoles y holandeses siguen gritando sin lograr encontrar una solución y Gaaramanjik se queda mirándolos sin saber lo que pasa, el indio vuelve a repetirle la propuesta que ya le había hecho anteriormente: “Yo ya te ofrecí que te conviertas en igneri; te puedo llevar a una isla en la que cualquiera te lleva a Nueva España”<sup>164</sup>. El flamenco toma finalmente la decisión de abandonar sus conterráneos y cumple el gesto simbólico de liberarse de los vestidos españoles con los que había desembarcado del *Gluttony*. Si llegando se había puesto en los zapatos de los europeos, adoptando también la perspectiva y la estructura mental del viejo continente, ahora, la evidencia de la incompatibilidad entre la forma de pensamiento occidental y la realidad americana lo lleva a renunciar a esa condición para convertirse en igneri. Quitándose la camisa y arrancándose los pantalones el hombre queda nudo, liberándose no sólo de su vestuario sino también de las costumbres mentales que había traído consigo en su viaje.

---

<sup>163</sup> “el profeta respondió sin que mediara mi trabajo de intérprete, y con notable dicción española [...]. Me quedé estupefacto. El alcalde respondió en flamenco [...]. A partir de ese momento perdí el hilo, miré al cacique entre mi aturdimiento y le pregunté qué estaba pasando”, *Ibid.* pg. 204.

<sup>164</sup> *Ibidem*. Antes, frente a la necedad con la actuaban los holandeses, le había dicho a Gaaramanjik que si le daba vergüenza ser flamenco podía ser igneri (Cfr. *Ibid.* pg. 199). Para los indígenas la identidad cultural y la pertenencia a un grupo dependen de un acto de elección voluntaria. No se subordinan a las condiciones de nacimiento y no alcanzan valor trascendente vinculando la definición identitaria.

La crítica amarga y feroz que Enríque muestra en este libro lleva al lector a tomar conciencia de la vacuidad de los discursos que han construido, a lo largo de los siglos, la imagen de América como continente fantástico y maravilloso y que han relatado la conquista y la sucesiva presencia de los europeos, caracterizándolas en términos de superioridad cultural.

La narración de la otra historia de los Garamantes permite al autor dar vida a distintas reflexiones sobre el valor de la Historia y su capacidad de definir un pasado sobre el cual fundamentar la edificación de la identidad. Por un lado, relatando la manera en que la estirpe africana se ha dispersado por el mundo después de la derrota impuesta por los romanos, se reúne a la crónica de Heródoto completando esa parte del recorrido de la tribu que el griego había dejado incompleta. Así, poniéndose en el lugar del historiador, Enríque demuestra que la historia es simplemente una narración y que no hay que atribuirle valor absoluto porque su estructuración esconde una intención más o menos explícita que corresponde a la voluntad individual del narrador/historiador. Por el otro lado, la evidencia de que hay que volver a considerar el valor de toda narración histórica lleva a poner en tela de juicio los ejes culturales sobre los que se ha estructurado la identificación del continente, relativizando su importancia y considerando también las voces alternativas o marginadas por la historiografía oficial, así como las versiones silenciadas del pasado. La pregunta que emerge de las reflexiones del autor parece interrogar los hábitos culturales y mentales que, como los indumentos de Gaaramanjik, han venido de Europa pero son incompatibles con el contexto americano.

La escritura de Enríque parece decir que hay que volver a considerar la importancia del discurso identitario y preguntarse si realmente sigue siendo importante arraigar la construcción de la subjetividad en el pasado. Como ya se ha dicho, *El cementerio de sillas* comparte con *Cien años de soledad* y *Pedro Páramo* el interés por la indagación de los orígenes. Sin embargo a los personajes de Enríque les falta la ansiedad que acosaba a las generaciones anteriores. En efecto, a lo largo del libro, siempre son los padres las personas que, en el lecho de muerte, se preocupan para informar a los respectivos hijos de la existencia de un misterio relacionado con su apellido. Como si esa fuera la única herencia que

pueden dejarles, se afanan para transmitirles a sus vástagos un secreto que al final quedará como enigma porque el libro se concluye sin aclarar si se verificará el encuentro entre Emmanuel y la Gran Caravana de los Garamantes. El padre de Nicolás Garamánte convoca el hijo idiota cuando está muriendo y lo mismo hace el progenitor de Gaaramanjik. Chema ni siquiera logrará transmitirle el testigo a Emmanuel el cual deberá intentar reconstruirlo a partir de algunos documentos y de los testimonios de la madre. A la preocupación de las pasadas generaciones moribundas, corresponde la apatía y el desinterés de quienes reciben el legado. Aunque al final la historia de los Garamantes siempre logra perpetuarse, de una manera u otra, es emblemático que todos los hijos manifiesten, en el momento de la revelación del secreto, indiferencia y pereza. Esta apatía hará que ninguno de ellos logre cumplir con su propósito. Gaaramanjik no logrará alcanzar Puebla de los Ángeles, Chema tendrá que volver al siglo sin haber conseguido la iluminación y no se conoce con precisión la suerte de Emmanuel.

Por esto la palabra que cierra la novela es “nada”<sup>165</sup>. La ausencia y el vacío son todo lo que les queda a los protagonistas de esta historia. Sin embargo, aunque es cierto que esta “imagen del vacío [...] desenmascara toda una retórica que ha ido quedándose hueca a medida que era cada vez más visitada”<sup>166</sup>, es decir, la representación, construida por el discurso americanista, de un continente mestizo, mágico y maravilloso, también hay que considerar el cambio de valor que la vacuidad toma en la escritura de Enrigue.

El vacío es también la condición que caracteriza la fiesta que abre la narración de *La muerte de un instalador*<sup>167</sup>. El grupo de los *abismados*, los huéspedes de la fiesta que simbolizan los distintos países americanos, actúan y se mueven en equilibrio sobre la cornisa del edificio, con las piernas colgantes sobre la nada. Un abismo es donde precipitan Simón y la utopía. También el padre de Aristóteles encuentra la muerte enfrentando el vacío, ahorcándose, y la misma suerte le toca

---

<sup>165</sup> Chema escribe en su diario: “Hoy vuelvo al siglo. No pasó nada.”, *Ibid.* pg. 314.

<sup>166</sup> Diana Diaconu, «El cementerio de sillas de Álvaro Enrigue y las trampas del discurso americanista» ob. cit. pg. 125.

<sup>167</sup> Más adelante se verá que el vacío es también la condición de incertidumbre y ausencia de referencias en la que se mueven los protagonistas de *Muerte súbita*.

al padre de Jerónimo, el niño protagonista de *Vidas perpendiculares*, que muere cayendo de las escaleras. Sin embargo, para los personajes de Enrigue, el abismo parece representar una amenaza menor de la que era para sus padres. Para Aristóteles el vacío es el miedo que hay que enfrentar para que la vida siga teniendo sentido. para Chema el silencio y la ausencia de sensaciones y necesidades son la condición que permite el alcance de la iluminación y, finalmente, para Jerónimo es el vacío identitario, la falta de identificación entre forma y contenido, lo que le permite al niño asumir la pluralidad y la heterogeneidad como definiciones de la subjetividad.

Si hace cuarenta años se les contaba a los niños que “nada” era una enfermedad, el monstruo que asediaba la torre de marfil y destruía el reino de Fantasía, impidiendo toda posibilidad de creación<sup>168</sup>, ahora la ausencia (de los esquemas fijos, de las verdades absolutas, de las categorías heterodeterminadas) es lo que permite la creación.

---

<sup>168</sup> Cfr. Michael Ende, *La historia interminable*, Madrid, Alfaguara, 1983.

#### **4. VIDAS PERPENDICULARES E IDENTIDADES FLEXIBLES**

##### *4.1 La falsa biografía*

Contrariamente a *La muerte de un instalador*, este texto empieza con un nacimiento, el del protagonista del libro, Jerónimo Rodríguez Loera. Sin embargo, así como en la primera novela de Enrígue las dos muertes que abrían y cerraban el texto escondían una significación metafórica que iba más allá de la materialidad del acontecimiento y, en particular, la muerte de Sebastián Vaca negaba su valor trascendente, también este nacimiento vacía de significado su mismo significante. Así como se intentará demostrar a lo largo de este análisis, toda la novela parece estructurarse alrededor de una falta de correspondencia entre las palabras y sus contenidos. Si, por un lado, esta dinámica puede alertar al lector y llevarlo a dudar de la autoridad del autor y del trabajo mismo de la escritura, por el otro refleja el concepto de desterritorialización, según el cual “mientras haya forma, sigue habiendo reterritorialización”<sup>1</sup>. Es la ausencia de correspondencia entre forma y sustancia lo que determina la condición desterritorializada. Según esta perspectiva, por tanto, no hay una relación necesaria tampoco entre la pertenencia territorial y la identidad nacional. Por ello, Enrígue reivindica el derecho a una mexicanidad libre que no dependa de la localización geográfica de la residencia y el cumplimiento con los estereotipos que definen la tipicidad nacional. En un coloquio con otros escritores mexicanos el autor ha afirmado que :

A mí me gusta ser extranjero, esa es la verdad. Me siento más cómodo escribiendo sobre México desde fuera de México que dentro de México. Pero no tengo ninguna razón particular. Es mi trabajo y me gusta vivir fuera. Es muy cómodo leer, por ejemplo, el New York Times: es una delicia leer los problemas de los gringos y no los tuyos. [Risas] Por otro lado es muy humillante cuando ves la retórica de Obama en el discurso de aceptación de su candidatura y la

---

<sup>1</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Por un literatura menor*, México D. F. Ediciones Era, 1978, pg. 15.

retórica de Peña Nieto en su discurso de aceptación de la presidencia. [...]. En cualquier caso es eso: no tengo ningún problema con México, pero me encanta ser extranjero. Prefiero ser extranjero aunque siempre regrese. Cada tanto pienso “México es donde hay que estar”. Es un error, pero.<sup>2</sup>

A través de estas palabras se puede observar que el autor considera la desterritorialización, o sea el sentirse extranjero en el lugar en el que vive y trabaja, como una ventaja más que un prejuicio, porque la mirada externa le permite una perspectiva más objetiva. Al ser extranjero, por nacimiento, en los Estados Unidos, donde vive, y extranjero, por elección, en México, Enrígue puede tomar una distancia crítica con respecto a todo asunto ideológico relacionado con la nacionalidad, lo que le garantiza una mayor libertad de evaluación.

La flexibilidad identitaria que el autor reclama se manifiesta en las estructuras rizomáticas, no lineales y heterogéneas de su escritura. Sobre todo, en *Vidas perpendiculares*, la negación de cualquier tipo de jaula identitaria (nacional, social, histórica, o de género) manifiesta una intolerancia por la forma –entendida como marco rígido de un contenido determinado– que recuerda a las consideraciones de Roger Bartra con respecto al encierro cultural que la filosofía de lo mexicano ha significado en la evolución política, social y cultural de México<sup>3</sup>.

Utilizando la metáfora del axolotl, el antropólogo intenta dar cuenta de la problemáticas que la perseverancia del estereotipo identitario nacional ha traído consigo. Por su naturaleza neoténica el axolotl ha convertido en categoría taxonómica un estadio de desarrollo biológico que representaba simplemente una fase en el proceso evolutivo del animal. Rechazando la evolución y la

---

<sup>2</sup> Cfr en, “Álvaro Enrígue en «México por México», <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/filba/item/mexico-por-mexico.html> (02.06. 18). Además de esta afirmación el autor ha declarado, en una entrevista con Juan Pablo Villalobos, que “yo soy mexicano de Estados Unidos, que somos los más guadalupanos que todos, los únicos mexicanos que quieren a México somos los gringos” Cfr. Álvaro Enrígue en «DEBAT / Biennial de pensament. Ciutat Oberta. Diàleg entre Álvaro Enrígue i Juan Pablo Villalobos (VO Es)», ob. cit.

<sup>3</sup> Cfr. Roger, Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. ob. cit.



transformación en salamandra, la etapa larval se ha convertido en su condición ontológica.

De la misma manera, la caracterización de la mexicanidad, que en el pasado había sido útil para definir una diferencia con respecto a los modelos culturales ajenos que se habían impuesto con la conquista y, sucesivamente, en los diferentes momentos de la evolución poscolonial del país<sup>4</sup>, ha cristalizado la identidad nacional en una imagen estereotipada que se ha convertido en una determinación, en una manera de ser que impide la evolución. Las formas rígidas, además de bloquear posibilidades expresivas alternativas, generan situaciones de marginalidad y exclusión porque establecen la falsedad de toda manera de ser que diverja de la canónica.

Los personajes de Enrigue, por tanto, dan voz al deseo de su autor de expresar una pertenencia identitaria y territorial disconforme, pero no por eso falsa o vacía.

El nacimiento de Jerónimo, como se ha dicho, contradice su mismo significado. Esto porque, si la palabra “nacimiento” designa el comienzo de algo nuevo que no es la prosecución o la evolución de una situación anterior, sino que marca precisamente una diferencia con respecto al pasado, la llegada del niño es sólo una manifestación ulterior que se añade a una cantidad inabarcable de otras experiencias existenciales. Jerónimo, en efecto, logra recordar todas sus vidas pasadas y, a lo largo de la narración, salta de una época histórica a otra, atravesando, con su trayectoria existencial, los más diferentes lugares, ambientes y continentes. Así pone en tela de juicio el concepto mismo de clasificación porque sus múltiples experiencias quitan valor no sólo a las fronteras territoriales y a las determinaciones nacionales<sup>5</sup>, sino que la regularidad circular que se repite en un

---

<sup>4</sup> Cfr. Abelardo Villegas, *El pensamiento mexicano en el siglo XX*, ob. cit.

<sup>5</sup> Jerónimo no sólo recuerda sus vidas desde los albores de la existencia pre-verbal y, por tanto, también desde una situación falta de compartimentaciones territoriales, sino que el hecho de haber sido alemán o griego o español antes que mexicano, no es una limitación o una causa de duda con respecto a la identidad, porque representa una riqueza que hasta le permite practicar una forma de poder sobre los demás como se ve cuando se da cuenta de su capacidad de comprensión de los idiomas: “ Llegando al dormitorio me encontré con uno de los estudiantes húngaros y le pedí que me dijera algo en su lengua. Me lo dijo. Le respondí en inglés que era eso, precisamente, lo que había hecho yo con su madre y le había gustado. [...] Repetí el experimento con el portugués, al

movimiento ininterrumpido de muerte y resurrección niega las clasificaciones históricas cosiendo un hilo vital cuyo recorrido, inconsciente de las periodizaciones históricas, muestra la artificialidad de éstas<sup>6</sup>.

Según una consideración de Pemán, “ningún mayordomo del siglo XV o XVI, al abrir por la mañana las cortinas de la ventana del dormitorio le comunicó nunca al señor la noticia: señor, ha entrado el Renacimiento”<sup>7</sup>. Este chiste, por un lado indica la gradualidad que acompaña las mutaciones históricas y, por el otro, la falta de conciencia, de estas mismas transformaciones en la vida cotidiana de todos los días, por parte de la gente común. La historia, vista desde la perspectiva de quienes la vivieron pierde todo carácter épico o sistemático revelando, así, la naturaleza narrativa de la versión oficial que de ella se da en los libros. En efecto, Carlos Fuentes destaca que en la novela de Enrigue “los “pasados” de Jerónimo no se suceden. Sólo suceden, uno al lado del otro, no en progresión, sino en simultaneidad cronológica”<sup>8</sup>.

El libro se abre con una narración en tercera persona<sup>9</sup> que aclara desde las primeras palabras las condiciones de nacimiento del niño. Así como las primeras

---

que entendí perfectamente. [...] me convertí en un espía de las conversaciones de mis compañeros internacionales” Álvaro Enrigue, *Vidas perpendiculares*, ob.cit. pg. 190.

<sup>6</sup> Cuando ya es adolescente y estudiante en un colegio estadounidense y tiene una conciencia clara de su vida presente y de todas las existencias pasadas, Jerónimo conoce a padre John, el profesor de Historia europea. El chico se demuestra muy interesado por la asignatura, debido a su pasado, pero discute con el hombre la “necia jerarquización de ciertos hechos que en realidad no importaron en lo más mínimo”, *Ibid.* pg. 165. Lo mismo se da con la pronuncia del latín que el cura le corrige porque no corresponde ni a la escuela germana ni a la italiana pero que Jerónimo conoce por haberla sabido desde siempre. Cfr. *Ibid.* pg. 188.

<sup>7</sup> Luis González-Carvajal Santabábara, *Ideas y creencias del hombre actual*, España, editorial Sal Terrae, 1991, pg. 156.

<sup>8</sup> Cfr. Carlos Fuentes, «Las vidas de Álvaro Enrigue», el país, 16 de mayo de 2009, en [https://elpais.com/diario/2009/05/16/babelia/1242430759\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/05/16/babelia/1242430759_850215.html) (30.06.18).

<sup>9</sup> La reivindicación de pluralidad que mueve el texto se ve también en el manejo de la voz que narra. Ésta, ya desde las primeras páginas, presenta una variabilidad no estructurada. El capítulo empieza con una narración en tercera persona y en pasado (Nació en Lagos de Moreno). En una página se pasa al presente ([Jerónimo] No tiene naturalmente recuerdos...) para volver luego al pasado y otra vez nuevamente al presente con la excusa de la descripción de una carta enviada al padre del niño. Este recurso, además, permite a Enrigue la interposición de la voz narradora

líneas de *La muerte de un instalador* focalizan la atención del lector en la muerte y la utopía, o sea en los que serán los asuntos a partir de los cuales se organizará la narración, aquí también parece que Enrigue quiera establecer desde el comienzo y de manera clara que este libro se centra en la vida de su protagonista. Sin embargo, la primera alusión directa a Jerónimo aparece casi al final del primer párrafo cuando se indica que “el niño Jerónimo Rodríguez Loera nació con los ojos marcadamente saltones a los seis meses y tres días de la boda de sus padres”<sup>10</sup>.

A pesar de que la primera palabra del libro es “Nació” y alude, por tanto, a Jerónimo, todas las informaciones siguientes están dedicadas a las circunstancias relacionadas con el acontecimiento, pero no al acontecimiento mismo. Se le dan al lector las coordenadas espaciales y temporales (Lagos de Moreno, Jalisco, 4 de febrero de 1936), y muchas más informaciones sobre los padres y sus vidas (el padre, don Eusebio, es un español inmigrado a México, solterón hasta los cincuenta años. A esta edad se casa con la madre, Mercedes Loera, una mexicana tapatía de diecinueve años “que no concia más mundo que su ombligo”<sup>11</sup>) que sobre el niño mismo del que sólo se conoce el nombre y la condición de la vista. En efecto, aunque el capítulo haga algunas alusiones al niño, éste no logra protagonizarlo porque el texto se centra en la correspondencia postal entre los padres y otros familiares. De manera indirecta, y a través de informaciones y anécdotas cuya relación con la vida de Jerónimo es bastante incidental, se reconstruye el entorno familiar del bebé pero su presencia en la familia Rodríguez

---

extradieética con los comentarios en primera persona del autor de la carta y todo esto en un constante juego de rebotes entre pasado y presente. En el texto, el entramado de narración en pasado o presente, así como en la primera y tercera persona se hará cada vez más complejo. Al mismo tiempo la mutabilidad de los narradores en primera persona que, sin embargo, siempre son la misma persona –Jerónimo– representa un desafío para el lector y su posibilidad de identificación con el narrador. Así como la del protagonista, también la identidad del lector está sometida a una pluralización que pone en tela de juicio la noción de integridad identitaria.

<sup>10</sup> Álvaro Enrigue, *Vidas perpendiculares*, ob.cit. pg.11.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

Loera es tan marginal que “uno termina preguntándose si no habrá sido de verdad un milagro que el niño haya salido bien dotado”<sup>12</sup>.

Así, el comienzo del texto parece demostrar el intento de seguir la estructura de las biografías que empiezan definiendo el contexto familiar y cultural del biografiado. Sin embargo, la ironía y el desencanto de Enrigue parodian esta técnica narrativa, dándole al lector pocos detalles útiles mezclados con un montón de noticias poco relevantes. Además, todas las informaciones que se pueden obtener sobre los miembros que integran la familia Loera son de segunda mano u obtenidas a través de intuiciones o deducciones sacadas de las cartas. Al contrario que los narradores que biografían vidas ajenas, el escritor que relata la vida de Jerónimo no parece tener ninguna fuente segura sobre la cual legitimar la autoridad de su discurso. El lector por tanto tiene que volver a definir su posición ante la narración porque ésta, a pesar de querer relatar la vida de Jerónimo, no logra dar casi ninguna referencia segura y hasta, a veces, ofrece informaciones que se contradicen entre ellas<sup>13</sup>.

Lo que se llega a saber sobre la muerte de la abuela paterna del niño, por ejemplo, está relatado en las cartas que un tío le envía al padre de Jerónimo. En las palabras rencorosas con las que el hombre describe —“con un lujo de detalle francamente pervertido”<sup>14</sup>— a la muerte y las fases finales de su enfermedad, aparece como evidente un odio que marca las limitaciones de la perspectiva personal e imposibilita el alcance de una visión objetiva sobre la persona de la que se habla. La parcialidad del hombre está evidenciada también por las palabras discriminatorias y un poco racistas con las que describe su encuentro con el continente americano y sus habitantes, signo de que se considera a sí mismo portador de una verdad absoluta, preconcebida y basada en una serie de estereotipos que la realidad desmiente. Habiéndose trasladado a Argentina después de la muerte de la madre, queda sorprendido de que la distancia entre

---

<sup>12</sup> *Ibid.* pg. 16.

<sup>13</sup> En un cierto momento de la vida, Jerónimo deberá trasladar su cuarto y su vida a la azotea, donde se aloja la servidumbre. Aquí conocerá a otro niño, Severo. El narrador informará al lector de que Severo tiene tres años más que Jerónimo (67) sin embargo, en otro momento dirá que sólo es un año más grande que el (75). Cfr. Álvaro Enrigue, *Vidas perpendiculares*, ob.cit.

<sup>14</sup> *Ibid.* pg. 12.

Argentina y México es mayor que la entre Argentina y España y le irrita el hecho de que nadie le hubiera avisado sobre la extensión de las Américas. No entiende cómo es que Buenos Aires se parezca más a las fotos de París que al pueblo (probablemente su pueblo de origen), y le resulta insoportable la falta de selvas en el Río de la Plata. No soporta la presencia de los sicilianos en Argentina porque eso es lo peor que le puede pasar a un nación, incluso a la misma Sicilia. De las españolas que viven en América dice con desprecio que ni siquiera son españolas, porque nacieron allí y refiriéndose a su nuera escribe que “nunca se sabe con esa sangre mexicana”. En la figura del tío de Jerónimo se ve con claridad la crítica hacia esa perspectiva occidental que durante siglos no ha sabido ver en el continente americano nada más que la proyección de una idea estereotipada que se había formado con la conquista. Su mirada es la de un hombre que se enfrenta a una realidad diferente a la suya y también diferente a la imagen que tenía de ella, pero, engreído por una superioridad cultural autolegitimada resuelve el desencuentro refugiándose en la subestimación. Su visión del mundo está viciada por la altanería de su origen, por tanto no es un testigo fiable y sus cartas se vacían de valor documental, incluso porque el narrador mismo subraya el hecho de que se contradicen entre ellas.

Las informaciones sobre la madre, en cambio, se deducen por las numerosas cartas que ésta le envía a su propia madre (la abuela de Jerónimo), a una prima o a algunas amigas del colegio y por el cuidado de su organización. Por el número y la extensión, el narrador saca la conclusión que la mujer era insomne o que se pasaba el día escribiendo mientras que las nanas se ocupaban del niño. De ahí también infiere que, probablemente, era la peor mamá del mundo. Por la atención con la que las organizaba y las guardaba, deduce que era coqueta. Por lo aburrido de su contenido –que el lector no conoce de forma directa por lo tanto debe confiar en la opinión de quien escribe– el narrador/biógrafo concluye que era una mujer babosa y chata. La inutilidad de las cartas está asegurada cuando el narrador informa al lector de que trataban de cambios climáticos, fresnos o jacarandas. Además, la voz que narra duda abiertamente del valor de las cartas porque en ellas no aparece ningún drama humano a pesar de que “la vida interior de Mercedes

tenía que estar necesariamente jodida”<sup>15</sup> por haberse casado con un hombre mayor que pasaba semanas afuera de casa pero que, sin embargo, era muy rico.

De este modo, insistiendo en la insensatez de las cartas, utilizadas aquí como documentos para convalidar las pretensiones biográficas de esta parte de la narración, se justifica la necesidad de construir el contexto familiar de Jerónimo a partir de noticias imprecisas, fuentes parciales, deducciones arbitrarias.

Las pocas noticias que se dan sobre Jerónimo, también están deducidas por las condiciones de su entorno. A partir del hecho que tuviera un oso al que sólo le faltaba un ojo pero tenía la nariz, se comprende que era un niño tranquilo o por lo menos que no mordía. Por no aparecer con heridas en ninguna de la seis fotos de su primer año de vida, se puede hacer la suposición de que era cuidadoso. También al no aparecer otros niños se deduce que carecía por completo de amistades infantiles. En este caso la objetividad de las fuentes parece indiscutible porque, si las palabras pueden engañar o esconder significados no explícitos, las imágenes, en este caso se trata de retratos, muestran la realidad así como es. Sin embargo, las conclusiones que el narrador saca de ellas no tienen ninguna relación necesaria con el contenido. El hecho de que no se vean las heridas en las fotos no significa necesariamente que Jerónimo fuera cuidadoso y la ausencia de otros niños en los retratos familiares no motiva una evaluación sobre su soledad. Todas las informaciones con respecto a este primer año de vida están envueltas en una imprecisión<sup>16</sup> y en una ambigüedad<sup>17</sup> que, nuevamente, deslegitiman el papel del

---

<sup>15</sup> *Ibid.* pg. 16.

<sup>16</sup> Con respecto al hecho que se hicieran retratos de Jerónimo todos los días afirma: “Esto no consta pero parece lógico” (19), aunque en realidad no haya ninguna razón para hablar de lógica. Se supone que “También habrá aprendido otras gracias: hacer trompetillas, pedir agua, pegar en la mesa con una cuchara de madera”( *Ibidem*) y el uso del verbo futuro confina la afirmación en el ámbito de la posibilidad. Observando su vestuario “es improbable” que haya gateado”( *Ibidem*).

<sup>17</sup> Esta imprecisión se encuentra también en la descripción de la vida de Shiki Nagaoka, el personaje del homónimo libro de Mario Bellatin. También este texto pretende ser una biografía, sin embargo la vida de Shiki Nagaoka está envuelta en una imprecisión e insuficiencia de pruebas documentales, que el lector no logra obtener ninguna información precisa sobre el escritor japonés del que se habla. Para Bellatin ni siquiera es un problema que Shiki Nagaoka no haya existido nunca y sea un personaje de ficción. Lo que le interesa al autor es revelar la incapacidad

narrador. Si la narración extradiegética es omnisciente, la voz que habla en el texto de Enrigue parece no estar al tanto de lo que ha pasado en los primeros años de vida de Jerónimo y actúa como si fuera un historiador que intenta reconstruir el pasado a partir de algunas fuentes documentales.

Como ya se ha dicho, Enrigue utiliza la ficción para tomar distancia y reflexionar sobre el presente. La inserción de un intento de reconstrucción biográfica en un texto ficcional y, sobre todo, las manifestaciones de sus límites, levanta una duda respecto al valor de este tipo de escritura. Toda biografía debe apoyarse en fuentes documentales que necesitan ser interpretadas, porque aunque haya la posibilidad de un testimonio, éste puede ser no confiable (como demuestran las cartas del tío de Jerónimo). Considerando esta premisa es necesario hacerse una pregunta sobre las capacidades analíticas y sobre todo sobre las motivaciones que mueven al biógrafo. En efecto, como se verá más adelante, la vida de Jerónimo demuestra que cada existencia es mucho más compleja y variada de lo que puede parecer.

La opinión de Enrigue con respecto a la divergencia entre las historias oficiales y lo que realmente acaece se manifiesta a través de la correspondencia de Mercedes con un falso primo, Octavio, que, como se deja intuir, es el verdadero padre de Jerónimo. Narrando la historia de los primeros años de vida de Jerónimo a través de las relaciones epistolares de la familia Rodríguez Loera, se hace mención, en distintas ocasiones, de los intercambios entre los dos falsos primos. Sin embargo, en cierto momento, el narrador escribe que “la historia oficial dice que [Octavio] conoció a Mercedes cuando eran prácticamente niños [...] y que no volvió a tener noticias de ella hasta que supo de la trágica muerte de don Eusebio”<sup>18</sup>. El lector queda un poco confundido porque sabe que, en realidad, los dos primos/amantes habían seguido en contacto a través de un intercambio postal y, aún antes, debían haber tenido otro tipo de relación según lo que ya se empieza a sospechar sobre el verdadero origen de Jerónimo. En efecto, pronto la narración transmite que el relato oficial, “es obviamente falso”<sup>19</sup>, porque las evidencias demuestran

---

representativa de la palabra y exponer los mecanismos artificiales de creación de la identidad. Cfr. *Nagaoka Shiki: una nariz de ficción*, en *Obra reunida*, Madrid, Alfaguara, 2013.

<sup>18</sup> Álvaro Enrigue, *Vidas perpendiculares*, ob.cit. pg. 54.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

precisamente lo contrario<sup>20</sup>. Se evidencia, de este modo, la desconfianza del autor por las narraciones y las biografías oficiales y su arbitraria e ideológica falta de correspondencia con la realidad.

Son muchas las interrogaciones que se generan en lo que se refiere a este asunto. Una de éstas dudas tiene que ver con la manera y los criterios con los que se eligen los episodios que deben ser relatados y los que quedarán en el silencio. La preferencia por ciertas anécdotas, en vez de otras, determinará el logro de una representación que no necesariamente refleja la existencia de la persona retratada, sino más bien la perspectiva de quien escribe y las intenciones que este sujeto tenía en el momento de decidir si presentar una imagen u otra. Esta primera parte del libro estimula una reflexión sobre el hecho de que detrás de cada biografía, se esconde una realidad vital mucho más estructurada, heterogénea y compleja de lo que se trasparenta a través de las palabras del biógrafo y esto, otra vez, pone en tela de juicio la pretensión de que forma y sustancia se corresponden de manera necesaria.

En *Muerte súbita* Enrigue describe un partido de tenis entre Caravaggio y Quevedo. Estas dos figuras, puntos de referencia del arte europeo y mundial, normalmente asociadas a la belleza, la excepcionalidad y la genialidad, están representadas de manera muy diferente de la canónica. Enrigue enfatiza los rasgos que hacen de ellos no sólo dos hombres comunes, sino también dos personas cuyos valores son, a veces, opinables. Quevedo, dice el escritor mexicano, “era una especie de estrella de rock. Un tipo que podías encontrarte borracho en la cantina del pueblo”<sup>21</sup>, mientras que Caravaggio “era un hombre joven, atormentado, desafiante, bisexual y enfadado: un maestro que no lucía para nada como un maestro”<sup>22</sup>. A Enrigue le interesa mostrar otra cara de estos mitos que han marcado la historia del arte y de la literatura. “Tenemos la idea”, sigue

---

<sup>20</sup> “[...] lo demuestran las cartas que sí conservó Mercedes, pero, sobre todo, y a menos que el semen no tenga alas, por la existencia física de Jerónimo”, *Ibidem*.

<sup>21</sup> Cfr. Stephen Heyman, «Para Álvaro Enrigue el pasado explica el presente», ob.cit.

<sup>22</sup> *Ibidem*.



afirmando el escritor, “que los antiguos maestros son todos hombres blancos, viejos y muertos, pero ese no es el caso de muchos de estos artistas”<sup>23</sup>.

De este modo la escritura de Enrigue restituye a estos emblemas culturales la posibilidad de ser algo más que las imágenes canónicas que han sobrevivido, y, a la vez, libera a quienes los admiran, de la necesidad de conformarse con un modelo que no logra decir la totalidad de lo que sus vidas, para bien y para mal, han sido. Al mismo tiempo esta última posibilidad, independizando el contenido de la forma, le quita valor emblemático e impulsa una consideración sobre la elección y el reconocimiento de los atributos que definen la ejemplaridad.

La idea de que los antiguos maestros son hombres viejos y blancos estriba en la predominancia conferida al género, a la experiencia y al color de la piel, considerados como símbolos de procedencia cultural y geográfica. La desmitificación de las figuras paradigmáticas implica también una puesta en tela de juicio de las características que las definen como tales y, sobre todo, de quienes establecieron el valor de esos parámetros. Si la procedencia occidental y la piel blanca, así como el género, son símbolos de cualidad artística y cultural, hay que preguntarse quién ha decidido que el arte femenino o un sistema cultural no conformado al modelo europeo moderno no merezcan el mismo tipo de reconocimiento. La emergencia de estas preguntas indica una incomodidad con los modelos que hasta ahora han sido válidos pero que ya no se adaptan a una realidad polimorfa cuya multiplicidad requiere nuevas posibilidades de definición. Cuando la sustancia ya no logra adaptarse a la vieja forma que se le ha dado, se genera una reflexión sobre el valor de esa configuración.

La misma reflexión que Enrigue moviliza sobre Caravaggio y Quevedo se puede extender a todas esas figuras convertidas en mitos y héroes que han entrado a formar parte de los distintos patrimonios culturales<sup>24</sup>. ¿Las representaciones que

---

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> El protagonista de *Decencia* afirma: “Zapata y Villa fueron héroes porque mis colegas y amigos los acostaron, si no, habrían vivido para robar tanto como los demás”, Álvaro Enrigue, *Decencia*, ob. cit. pg. 142. Hugo Hiriart expresa las mismas dudas con respecto a la verdadera naturaleza de los que ahora son considerados héroes escribiendo: “¿Qué habrían sido Villa, Obregón, Calles sin revolución mexicana? ¿Cuál es la naturaleza escondida de la gente con la que cruzamos?”, Hugo Hiriart, *La destrucción de todas las cosas*, México D. F., Ediciones Era, 1992, pg. 189.

han pasado a la historia, se preguntaría Chema, corresponden a la verdad, alguna verdad o a un fragmento de la verdad?<sup>25</sup>

La ironía, que tiene el poder de reducir la distancia entre el mito y la realidad porque hace bajar a los monumentos de sus peldaños y los pone en el mismo nivel de quienes los miren<sup>26</sup>, aquí está acompañada por una reflexión que pone en cuestión precisamente los mecanismos de construcción de ese peldaño y de la estatua que éste rige.

Los dos artistas narrados en *Muerte súbita* no eran simplemente maestros blancos y muertos, dotados de increíbles capacidades y sensibilidad para describir el mundo y el tiempo en el que vivían, sino que presentaban lados oscuros, debilidades y defectos que, aunque no reduzcan el alcance de su obra, obligan a reconsiderar el papel simbólico que tienen, separando al artista de la persona o, por lo menos, llegando a la conclusión de que, independientemente de toda la belleza de colores y palabras que caracteriza sus vidas, también eran hombres que no desconocían la oscuridad ni los silencios.

Este mecanismo de desmitificación recuerda la técnica utilizada en *La muerte de un instalador* para representar a Simón el Utopista. Contrariamente a lo que hizo García Márquez en *El general en su laberinto*, a Enríque no le interesa humanizar el general para ensanchar de nuevas significaciones la trascendencia de su empresa y preservar, si no aumentar, así, la heroicidad de su figura. Enríque intenta ofrecer otra imagen del libertador, una totalmente diferente de las presentadas por la tradición. Caravaggio y Quevedo eran dos borrachos, egocéntricos, desleales; Bolívar era un personaje medio cómico, inseguro, siempre fuera de lugar. Frente a estas perspectivas es natural preguntarse cuáles fueron las reales razones que fundamentaron sus empresas. ¿Caravaggio pintaba por amor al arte y por la necesidad de expresar las instancias y las preguntas que animaban su tiempo o para costearse las noches de alcohol y pelea en la taberna y lucirse a sí mismo? ¿Y qué tal con Bolívar? ¿realmente su proyecto tenía que ver sólo con los ideales de libertad, igualdad e identidad o, quizás, había algo diferente? Por

---

<sup>25</sup> Cfr. *Supra*, pg. 75.

<sup>26</sup> Cfr. Francisca Sánchez Martínez, «Miradas al vacío: la artificialidad de los discursos fundacionales. Hacia una lectura de Álvaro Enríque», ob.cit.

supuesto que una respuesta no excluye a la otra y tampoco es ésta la intención inherente a la pregunta solicitada por la escritura. Sin embargo, frente a la evidencia de la inmoralidad de los dos artistas y la ridiculez de Simón, cabe considerar la simultaneidad de los diferentes aspectos y, por tanto, la necesidad de redefinición de las representaciones canónicas de estos personajes históricos.

De hecho, la narración de 'otro' Bolívar, o Caravaggio o Quevedo se inscribe en el marco de la nueva novela histórica, o sea en la reclamación de la posibilidad de una contra-narración que ofrezca otra lectura y otra perspectiva de las personalidades históricas. En la primera parte de *Vidas perpendiculares* Enrígue polemiza sobre la posibilidad y las motivaciones reales inherentes a la escritura biográfica y a la construcción narrativa de un sujeto, exhibiendo los límites de esta técnica. En *Muerte súbita*, el autor utiliza en su propio beneficio estos límites para legitimar otro tipo de construcción narrativa que, insistiendo precisamente en la artificiosidad de todo edificio narrativo y del mensaje que siempre se esconde en él, proponga otra posibilidad. Sin embargo, no lo hace solamente, para reivindicar una versión propia y no heterodeterminada del sujeto narrado, sino para invitar a reflexionar de manera crítica sobre el valor de las representaciones.

#### *4.2 Sustancia: la entrada en la civilización*

Volviendo a la narración de la vida de Jerónimo, así como se presenta en los primeros capítulos del libro, cabe destacar otro aspecto. El niño está descrito de forma indirecta a través del análisis y de las deducciones sacadas a partir de los objetos que rodean su vidas. El oso, un cairel con su pelo rubio y una serie de fotos son todo lo que permite obtener una imagen primitiva (e incierta) de su aspecto y de su personalidad. Así, Jerónimo se define como sujeto a partir de su entorno y del sistema de símbolos y objetos que delimitan su existencia.

También la muerte de la abuela, cuya noticia se sitúa inmediatamente después del nacimiento de Jerónimo, está relatada a través de metáforas y similitudes. Estos recursos estilísticos permiten identificarla a partir de los objetos que, a la vez, desplazan la atención del lector hacia el segundo término de parangón (los distintos objetos), evitando que se focalice en el primero (la abuela muerta). Al

dar cuenta de los olores que emanaba el cuerpo, del color y la textura de la piel amaderándose o de la fragilidad de los huesos símiles a los de la pata de un pollo, se evita el peligro de un enfrentamiento directo con la muerte y su referente indecible, porque el horror del final de todo está reintroducido en el álveo seguro y confortable del mundo de las relaciones simbólicas.

La descripción de la agonía de la abuela adquiere una forma caricaturesca cuando el tío de Jerónimo informa al hermano de que:

Aunque al principio era un aroma a higos untados con alcohol y envueltos en carne de venado salada, conforme fue progresando la enfermedad, los higos se fueron retirando para dejar en su lugar el tufo del papel periódico viejo y húmedo, también untado de alcohol y envuelto en piel de bacalao, temo que en descomposición.<sup>27</sup>

La precisión de los detalles y las referencias al contexto culinario, le dan un toque grotesco a la muerte, quitándole todo carácter sagrado. A ella también, como a Sebastián Vaca, parece estar negado el derecho a ser algo más que una receta (o una obra de arte). También aquí, como en la descripción del velorio del instalador, hay cierta sensualidad en la elección de los elementos y en la rareza calculada de los acercamientos de perfumes. Además, esta descripción convalida la afirmación de Fuentes, quien destaca que el acceso a la concreción del texto de Enrigue se da a través de los sentidos, sobre todo por el del olfato<sup>28</sup>. Como ya se ha visto en el análisis de *La muerte de un instalador*, los personajes de Enrigue se caracterizan por una actitud hacia la vida focalizada en los placeres materiales más que en las abstracciones ideales. En la vida de Aristóteles Brumell predomina el intento de satisfacción de los deseos más instintivos, Sebastián Vaca es adicto a las drogas y Chema busca la iluminación, pero encerrado en su departamento y comiendo pizza. La insistencia en los sentidos subraya la importancia de la fisicidad y de la materialidad del cuerpo humano.

---

<sup>27</sup> Álvaro Enrigue, *Vidas perpendiculares*, ob.cit. pg.13.

<sup>28</sup> Cfr. Carlos Fuentes, «Las vidas de Álvaro Enrigue», ob.cit.

El acercamiento tan rápido de vida y muerte (cuando nace Jerónimo muere la abuela) y el uso de los mismos mecanismos para describir los dos momentos más importantes en el trayecto vital del ser humano, sugiere que toda la experiencia existencial depende, para su definición, del contexto de signos y objetos que envuelven al sujeto. La vida de Jerónimo, por tanto, está enmarcada en un contexto de identificación y subjetivación que depende del orden simbólico en el que se encuentra.

Esta situación en la que vive Jerónimo parece adaptarse a la definición del Otro teorizada por Lacan. Según lo que explica el psicólogo francés, el sistema simbólico, que él relaciona con el lenguaje, es el lugar que acoge y permite el despliegue de un ser subjetivo. Así como la *parole* saussuriana puede desarrollarse sólo respetando las reglas de la *langue* que la define, sin que esta, sin embargo, determine la individualidad de la *parole*<sup>29</sup>, el ser puede ejercer su función subjetiva sólo aceptando las estructuraciones simbólicas que el campo del lenguaje define: ese sistema de símbolos que envuelve

la vida del hombre con una red tan total, que reúnen antes de que él venga al mundo a aquellos que van a engendrarlo «por el hueso y por la carne », que aportan a su nacimiento con los dones de los astros, si no con los dones de las hadas, el dibujo de su destino, que dan las palabras que lo harán fiel o renegado, la ley de los actos que lo seguirán incluso hasta donde no es todavía y más allá de su misma muerte, y que por ellos su fin encuentra su sentido en el juicio final en el que el verbo absuelve su ser o lo condena.<sup>30</sup>

Según Lacan, el sistema simbólico precede al individuo y determina, de manera estructural, su ser. Más que hablar el lenguaje, el ser humano está hablado por éste, porque aún antes de nacer está rodeado por un sistema de símbolos y significaciones a partir de los cuales su trayectoria individual se podrá realizar. El

---

<sup>29</sup> Cfr. Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, ob. cit.

<sup>30</sup> Jacques Lacan, *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis* en *Escritos*, ob. cit., pg. 268.

lenguaje, que nombra las cosas definiéndolas y dándoles su esencia<sup>31</sup>, establece el sistema de relaciones y sobre todo nombra las relaciones de parentesco que dan sentido a la función del *nombre del padre*, ese significante general a partir del cual toma significado el sistema de relaciones simbólicas que constituye al Otro del discurso.

Que Jerónimo en la primera parte de su vida no pertenezca a este sistema y que, por tanto, no haya aceptado todavía el dominio del nombre del padre es evidente por el hecho de que no habla. El acceso al lenguaje y a su sistema de simbolización es la condición fundamental para la inserción en el campo del Otro y, por tanto, para la ejecución de la función subjetiva. Sin embargo, Jerónimo no dice nada y, de hecho, su presencia queda un poco marginada en la cotidianidad de la familia.

En efecto, en los capítulos que relatan en tercera persona su vida no hay ningún testimonio de palabra por parte del niño, ni siquiera una anotación indirecta en una de las cartas que la madre le envía a la abuela.

Esta condición de mutismo no está relacionada con la edad, no depende simplemente del hecho que en sus primeros años de vida Jerónimo no sepa hablar. Aun cuando se empieza la narración de los momentos sucesivos de su existencia en Lagos de Moreno, no hay diálogos del niño, mientras que las voces de los demás miembros de la familia se manifiestan, aunque solo a través de las cartas. Jerónimo no habla ni siquiera con la señora fenicia, la nana que lo cuida, y vive una existencia psíquica aislada que lleva a sus padres a tener dudas sobre su salud mental. En esta primera parte del libro, el niño, más que el sujeto de su vida, es el objeto de una narración ajena y de la mirada preocupada de los padres. Su existencia está determinada por el contexto familiar y cultural pero no logra subjetivarse porque no tiene acceso al lenguaje y no comparte el sistema simbólico en el que vive. Esto implica que no ha ingresado en el mundo de la cultura y que, por tanto, todavía no ha sufrido la imposición de la ley paterna, fundamental para la definición del sujeto.

---

<sup>31</sup> “Es el mundo de las palabras el que crea el mundo de las cosas, primeramente confundidas en el *hic et nunc* del todo en devenir, dando su ser concreto a su esencia, y su lugar en todas partes a lo que es desde siempre”, *Ibid.* pg. 265.

El alejamiento de Jerónimo y su indiferencia con respecto a su entorno familiar y cultural están marcados también por la descripción de la diferencia de trato que recibe el hermano nacido en 1938. El narrador subraya que los únicos testimonios sobre la existencia infantil de Jerónimo fueron los ya reseñados objetos: el cairel, el oso y las seis fotografías. Del hermano menor, Miguelito, en cambio se conservan muchas más cosas y hasta recortes de los periódicos en los que se anuncian el nacimiento y el bautizo. Además, hay otros testimonios periodísticos sobre la presencia de los padres en eventos mundanos o bailes en los que aparecen solos o con Miguelito, pero nunca con Jerónimo. Al contrario que el primogénito, el segundo hijo de la pareja Rodríguez Loera, desde sus primeros momentos de vida, se introduce con suceso en el ambiente que lo rodea.

Sin embargo, hay un momento en el que se verifica un hecho fundamental: desde bastante pronto Jerónimo empieza a tener recuerdos de sus innumerables y variadas vidas antecedentes. El primero se remonta a 1939<sup>32</sup>. Así es posible tener noticia de las primeras actividades psíquicas del niño alrededor de los cuatro años. La importancia de los capítulos que relatan las pasadas existencias de Jerónimo estriba en el hecho de que aquí, por fin, se puede escuchar su voz narrando en primera persona. Mientras que, para la familia, Jerónimo sigue siendo un ser aislado de la realidad, el mundo interior del niño se llena de tanta vida y de tantas experiencias que al comienzo queda un poco asustado y percibe su cerebro como un “atascadero de monstruos”<sup>33</sup>.

Se trata, en este caso, de un recuerdo bastante breve que describe un ataque de las legiones romanas contra una de las tribus germánicas no pertenecientes a las dominaciones del imperio. En esta evocación Jerónimo recuerda haber sido el herrero de una de las poblaciones que el imperio romano estaba tratando someter. El hombre/Jerónimo muere a manos de un legionario, casi sin darse cuenta. La última imagen que ve, antes de que el soldado le descargue su espada en la cabeza son sus ojos verdes.

---

<sup>32</sup> En este mismo año murió Sigmund Freud. La coincidencia de los dos acontecimientos ofrece la base para una lectura psicoanalítica (una de las muchas posibles) del textos.

<sup>33</sup> Álvaro Enrígue, *Vidas perpendiculares*, ob.cit. pg.64.

Este episodio podría tener múltiples lecturas que se podrían relacionar con la confrontación entre la civilización y la barbarie o la imposición de la ley por medio de la fuerza. El recuerdo, que irrumpe de manera tan repentina en la narración de la vida de Jerónimo, sin estar introducido por ninguna explicación o introducción formal, evoca el mecanismo que mueve el cuento de Pacheco del que ya se ha hablado antes. Aún sin querer necesariamente establecer una referencia con ese texto, cabe destacar que también el contenido de este recuerdo relata el choque entre dos distintos sistemas culturales, el civilizado imperio romano y las bárbaras poblaciones germánicas afincadas a la derecha del Rin o sea afuera del limes romano. En el cuento de Pacheco la distinción entre civilizados y bárbaros se pone en discusión a través de una mezcla de tiempos, lugares y voces que impide atribuir categorizaciones precisas. De la misma manera, en este texto de Enrigue, se problematiza la clasificación pero de otra forma, es decir desplazando la mirada de quien relata y tomando la perspectiva de los vencidos<sup>34</sup>. Jerónimo, en efecto, es un herrero Marsio que acaba de comentar con un cliente la satisfacción por un largo período de paz y el florecimiento de la actividad comercial, cuando percibe el temblor del suelo que anuncia la llegada de la caballería romana que destruirá todo. Los Marsios, población que según la narración de Jerónimo “tiende a confundir la paz con la beodia”<sup>35</sup>, no presentan, en la perspectiva del niño/herrero, ninguno de los rasgos típicos de la barbarie mientras que la violencia y los ruidos que describen la acción devastadora de los romanos los define precisamente por una brutalidad que resulta aún más extrema por la disciplina y la frialdad con la que está puesta en acto. Lo que se cuestiona en este relato, por tanto, es, nuevamente<sup>36</sup>, la idea de civilización.

Otra lectura de la narración que, aparentemente, se sitúa en oposición a la que se acaba de exponer, tiene que ver con el ingreso en el mundo de la cultura, el mundo civilizado. Según lo que explica Freud en *El malestar en la cultura*, para inserirse en la sociedad y, por tanto, en la cultura, hay que renunciar a las

---

<sup>34</sup> Así como ya ha hecho en *El cementerio de sillas*, Enrigue narra la otra historia, la de los que no tuvieron voz ni posibilidad de memoria.

<sup>35</sup> Álvaro Enrigue, *Vidas perpendiculares*, ob. cit. pg. 29.

<sup>36</sup> Los Marsios, como los Garamantes sufren la imposición de la civilización.



pulsiones sexuales y agresivas, abandonar el principio de placer y aceptar el principio de deber. Como ya se ha dicho, Lacan va aún más allá identificando en la ley (el nombre del padre) que impide el goce absoluto y despierta el deseo, la única posibilidad de subjetivación e inserción en el Otro del lenguaje simbólico que representa la cultura.

Si se acepta la distinción entre civilización y barbarie que ve en los romanos el símbolo del orden y de la cultura y, en cambio, en los Marsios y las demás tribus germánicas un emblema de barbarie<sup>37</sup> y de todos esos significados relacionados con la palabra (falta de identidad compartida, desorden, violencia, ausencia de cultura), el ataque de los legionarios al pueblo de los Marsios se convierte en una metáfora de la acción de la ley que se impone para conquistar a la población y obligarla a insertarse en la civilización latina. Sin embargo, esta clasificación es precisamente lo que Jerónimo no acepta, ya que, como se acaba de decir, su punto de vista le impide reconocer la superioridad cultural de los romanos. De hecho, muere<sup>38</sup>. Para teorizar la inserción del sujeto en el campo del lenguaje (de la cultura), Lacan habla de la acción del significante como de una operación letal que se impone a través de un corte que obliga al sujeto a abandonar la totalidad de

---

<sup>37</sup> En efecto la palabra bárbaro indicaba, para los griegos, quienes hablaban un lenguaje incomprensible o desagradable. Sucesivamente el término ensanchó su significado llegando a indicar todas esas poblaciones que no compartían la cultura helénica. Para los romanos los bárbaros eran quienes tartamudeaban y no hablaban latín. En todo caso la palabra indica una imposibilidad de compartir el mismo lenguaje y, por tanto, el mismo sistema cultural.

<sup>38</sup> Mignolo escribe que la oposición entre civilización y barbarie se basa en el relato moderno occidental según el cual naturaleza y cultura se oponen. Sin embargo, explica haciendo referencia a las poblaciones precolombinas, este punto de vista elidía el hecho de que en la cosmología indígena “naturaleza y humanidad no necesariamente se oponen y que la «civilización» no es más que una descripción que los europeos hacen de su propio papel en la historia” (22) y añade, reflexionando sobre las posibles modificaciones de este paradigma, “una vez que los términos adquieren significado dialógico y abandonan la lógica de la contradicción [...] la barbarie se ubica en otro lugar: la civilización de los criollos y los europeos fue genocida y, por ende, bárbara”(23) Walter Mignolo, *La idea de América latina. La herida colonial y la opción decolonial*, ob. cit. Es evidente que, en este episodio, Enrique retoma la crítica que había quedado implícita en la descripción de la manera (bárbara) en la que los soldados del imperio romano habían masacrado a los Garamantes.

su goce para aceptar las limitaciones de lo simbólico y acceder a su propio deseo. La llegada de los romanos es, para Jerónimo, un acontecimiento letal que se realiza a través de un corte (la espada que se descarga en su cabeza). Sin embargo en este caso no hay subjetivación. Jerónimo no acepta la ley de la civilización romana y muere.

A pesar de estas posibles lecturas, el aspecto más importante que cabe destacar sobre a este primer recuerdo del niño tiene que ver con el color de los ojos del legionario que lo mata. El verde helado de la mirada del soldado, que Jerónimo ve como última imagen en su vida de herrero, es idéntico al color de los ojos del tío asturiano que acaba de presentarse en su casa. Los ojos del hombre, “unos ojos demasiado verdes que parecían tener la facultad de partirle a uno en dos el cráneo”<sup>39</sup>, que Jerónimo ve al abrirse la puerta, son la señal que desata la irrupción del pasado en la mente del niño.

A partir de este momento empiezan los recuerdos y se despierta la actividad psíquica del niño que, por fin, habla de su vida en primera persona. Nuevamente, la referencia a los ojos cobra importancia en el marco de una interpretación lacaniana del texto. El psicólogo francés recupera la teoría freudiana del narcisismo según la cual el niño alcanza una primera imagen de su cuerpo de forma narcisista, o sea objetivándolo como imagen ideal que se forma a partir de las expectativas imaginarias de los padres<sup>40</sup>. La identidad se constituye, por tanto, como alienación en una imagen ‘otra’ que captura las inversiones pulsionales del yo. Así se constituye de forma desubstancializada porque se crea reconociéndose en una multiplicidad de identificaciones imaginarias. Por esto Lacan hace referencia al aforismo de Rimbaud que afirma: “je est un autre”. El sujeto no logra reconocerse como sujeto porque, antes que todo, es un objeto, una imagen ajena. De hecho, una reflexión de Jerónimo, relativa a un recuerdo de Mercedes sobre su infancia, lo lleva a considerar que los recuerdos ajenos, así como las fotografías, hacen que uno se vea a sí mismo como a otro y esta es “la semilla del drama de

---

<sup>39</sup> Álvaro Enrigue, *Vidas perpendiculares*, ob.cit. pg. 27.

<sup>40</sup> Cfr. Sigmund Freud, *Introducción del narcisismo*, en *Obras Completas*, tomo XIX, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1976.

Jerónimo: Yo somos varios”<sup>41</sup>. Jerónimo entiende, desde sus primeros momentos de vida, que su posibilidad de identificación depende de las imágenes ajenas que lo representan desde afuera. Según lo que explica Lacan, la primera identificación del ser se realiza durante la ‘fase del espejo’, cuando el niño logra reconocer en el espejo una imagen íntegra y perfecta de sí mismo que restituye entereza y orden a un cuerpo que él todavía percibe como despedazado (*corps morcelé*) e impotente frente a la omnipotencia del orden simbólico<sup>42</sup>. El espejo, la pantalla en la que se proyecta esta imagen perfecta y cumplida no es sino una mirada que reconoce el deseo de reconocimiento del sujeto<sup>43</sup>, la mirada deseante de la madre. Para Jerónimo esta mirada, el espejo que desencadena la generación de una imagen otra e íntegra de sí mismo, no es la de la madre, demasiado ocupada en el cuidado del hermanito menor, sino los ojos del tío y su capacidad de permitir el acceso a un pasado de recuerdos y vidas cumplidas y realizadas.

La aparición del tío y la irrupción del pasado en la vida psíquica de Jerónimo conllevan también la profundización de su capacidad emotiva, ya que la incursión de la memoria despierta “el animal milenario del miedo”<sup>44</sup>. El primer recuerdo no es una evocación agradable para el niño, sin embargo, obtiene el efecto de desatar una reacción que hace escuchar, por primera vez, su voz. Según lo que escribe el narrador, el pánico provocado por los ojos del tío fue tan grande que Jerónimo “pegó un grito de terror que se escuchó por todo Lagos de Moreno a pesar de los truenos”<sup>45</sup>. El niño todavía no entiende lo que está sucediendo, sin embargo, la aparición de una primera imagen ajena (la vida del herrero Marsio) que le permite proyectar la identificación en una objetivación de sí mismo, empieza a estructurar su identidad y, aunque de manera indirecta, Jerónimo empieza a hacer escuchar su VOZ.

---

<sup>41</sup> Álvaro Enrígue, *Vidas perpendiculares*, ob.cit. pg. 23.

<sup>42</sup> Cfr. Jacques Lacan, *El estadio del espejo como formador de la función del yo*, en *Escritos*, ob. cit.

<sup>43</sup> “Es este momento [el estadio del espejo] el que hace volcarse decisivamente todo el saber humano en la mediatización por el deseo del otro, constituye sus objetos en una equivalencia abstracta por la rivalidad del otro”, *Ibid.* pg. 91.

<sup>44</sup> Álvaro Enrígue, *Vidas perpendiculares*, ob. cit. pg. 35.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

A partir de este momento el niño comienza a revivir sus existencias pasadas identificándose cada vez en una versión diferente de sí mismo. Si en el primer recuerdo es un herrero Marsio, en el segundo revive la existencia de una mujer mongola raptada por un chino mandarín que comerciaba con el padre.

También en este caso se verifica un encuentro de dos culturas que se oponen, y nuevamente una forma de la civilización se enfrenta con lo salvaje. Aquí, sin embargo, es la misma mujer la que define a su familia con ese adjetivo<sup>46</sup>. Mientras que ella “hablaba la lengua Khalkha y creía en el lobo y el hielo, en la leche de las camellas celestes y las raíces de la tierra”<sup>47</sup>, comía carne cruda y se quitaba el frío bebiendo aguardiente, el hombre chino está descrito como un ser refinado y culto que “usaba perfume, hablaba una lengua delicada y metafórica que se podía escribir, comía una comida que no requería de cuchillo más que para ser preparada”<sup>48</sup>. En la oposición de las dos descripciones es evidente, el contraste entre un ambiente cultural basado en un sistema de relaciones y significados vinculados con la materialidad de la naturaleza y sus ciclos, y otro mucho más codificado que no sólo utiliza la escritura como sistema de signos para la transmisión de los significados, sino que conoce la metáfora, o sea la posibilidad de concebir significaciones que trascienden el contenido de las palabras. También en esta vida Jerónimo vuelve a sufrir una imposición violenta que determina el tránsito del protagonista del estado de naturaleza en el que vivía, a un estado de cultura: un sistema más reglamentado y simbolizado. Sin embargo, aquí es diferente la manera en la que reacciona. No sólo no vive el acontecimiento como una violencia absoluta<sup>49</sup>, sino que logra subjetivar su existencia y convertirse en

---

<sup>46</sup> “El hombre que sería mi marido era un chinazo grande y potente que hablaba mandarín y se dedicaba al comercio de telas y pieles con los salvajes que habitábamos las estepas. Yo misma no era nada”, *Ibid.* pg. 36.

<sup>47</sup> *Ibid.* pg. 37.

<sup>48</sup> *Ibidem.*

<sup>49</sup> “No voy a decir que la mudanza no me haya producido zozobra [...] me esperaba el ignoto. Pero tampoco me causó esa mariconada que con el paso de los siglos aprendimos a llamar trauma”, *Ibid.* pg. 36.

dueña de su vida dentro de un sistema existencial nuevo<sup>50</sup>. Mientras que el herrero germánico no había aceptado la imposición de la ley y había muerto por no haber sabido -o podido- entrar en el campo de lo simbólico, la mujer mongola acepta este cambio y transforma el corte significativo y el alejamiento del estado de naturaleza en “el romance de toda la vida”<sup>51</sup> hasta llegar en paz al final de su existencia y morir “así, como se muere uno”<sup>52</sup>.

En su vida a mediados del siglo XX, en México, Jerónimo Rodríguez Loera sigue siendo, para los padres, “carne de asilo para monjas distraídas, si no de hospital psiquiátrico”<sup>53</sup>. Sin embargo, los recuerdos de las vidas pasadas se van estructurando y profundizando cada vez más<sup>54</sup>. Al comienzo son cortos tramos textuales que, como relámpagos, iluminan escenas rápidas y episodios cuya narración se agota dentro de un breve capítulo. Sin embargo sucesivamente, las narraciones de las memorias pasadas empiezan a desbordar del marco textual del capítulo y a necesitar el empleo de una narración fragmentada que se alterna con la vida presente de Jerónimo.

Los recuerdos empiezan a aparecer con una frecuencia cada vez mayor, combinándose con intensidad creciente con la vida presente del niño. Al comienzo la narración está protagonizada por el relato en tercera persona del presente mexicano de Jerónimo, pero cuando empiezan a aparecer los recuerdos, los capítulos se alternan de forma regular: un capítulo sobre el presente y otro que narra una memoria del pasado. Posteriormente, esta regularidad se quiebra porque los capítulos que relatan los recuerdos necesitan el empleo de distintos episodios

---

<sup>50</sup> “Con el tiempo y el peso que le acumulan a una en las caderas los hijos, fui gobernadora de mis propios camellos que montaban mis vástagos.”, *Ibid.* pg. 37.

<sup>51</sup> *Ibid.* pg. 36.

<sup>52</sup> *Ibid.* pg. 38.

<sup>53</sup> *Ibid.* pg. 39.

<sup>54</sup> Se puede notar una diferencia ya entre el primer recuerdo y el segundo. La memoria sobre el ataque al pueblo Marsio se circunscribe al momento en el que se realiza la carga de la caballería romana (o, a lo sumo al período antecedente). Jerónimo no recuerda el pasado lejano de esa vida, en su mente sólo se asoman los ruidos y las imágenes violentas del ataque de los soldados. En el segundo recuerdo, en cambio, el niño logra reconstruir el romance de toda la vida. Ya su memoria registra una existencia entera que va desde la adolescencia de la mujer, raptada probablemente en aquel momento, hasta la muerte.

para concluirse y la alternancia con el presente se modifica. Ya no se trata de un capítulo sobre el presente y otro sobre el pasado, sino que la narración parece seguir un esquema casual. Al profundizarse la memoria y al pormenorizarse aún más la calidad de los recuerdos de Jerónimo, también la injerencia del pasado en el presente se hace cada vez más estructurada. Ya no son simplemente los capítulos, los tramos textuales, que se alternan, sino que pueden reconocerse, en el interior de un mismo capítulo, párrafos sobre el presente que dejan paso a secciones sobre el pasado. Este movimiento se vuelve evidente cuando Jerónimo recuerda su vida de mujer griega de la decápolis en los años cero:

Mi padre decidió que lo acompañara en su siguiente viaje a Jerusalén en busca de un cuarto socio; un Saulo del que nos habló el propio Rufo, que por ser ciciliano lo sabía todo de hilados y tejidos.

La salida de Filadelfia y la primera parte del viaje es cómoda y tiene su belleza, pero el esplendor del desierto que anuncia la frontera es deslumbrante, dijo Matilde, ante los ojos pelones por el interés de Mercedes y Jerónimo.<sup>55</sup>

En la primera parte del párrafo, la mujer griega/Jerónimo habla en primera persona y las referencias a Saulo y Rufo, así como la alusión Jerusalén, aclaran el ámbito histórico y geográfico. Además, el lector, que ha seguido hasta este punto la narración, sabe contextualizar el episodio que se verifica en el primer siglo después de la llegada de Cristo. En la segunda parte, en cambio, el deslice del relato a una tercera persona que cuenta al presente, y los nombres de Jerónimo, Mercedes y Matilde (la prima de Mercedes), son lo que permite intuir una vuelta a la actualidad mexicana de la primera mitad del siglo XX.

Enrique juega con la referencia a la ciudad de Filadelfia, barajando las cartas e impidiendo realizar un corte neto y una separación precisa entre pasado y presente. Cuando el lector lee este episodio, ya está informado del hecho que la mujer y su familia viven en la ciudad griega de Filadelfia, por tanto para ir a Jerusalén con el padre y encontrar a Saulo debe salir precisamente de ese lugar. Al mismo tiempo, la Filadelfia de la cual sale Matilde para ir a visitar a Jerónimo y a

---

<sup>55</sup> Álvaro Enrique, *Vidas perpendiculares*, ob. cit. pgg. 136, 137.

Mercedes es la ciudad estadounidense. De este modo la frase “la salida de Filadelfia”, que separa los dos momentos cronológicos y narrativos del párrafo, funciona como referencia compartida que establece un vínculo entre dos tiempos y dos lugares tan alejados uno del otro, poniendo en el mismo plano espacio y tiempo. Hay una continuidad, parece indicar este recurso, entre pasado y presente. En el marco más general de la narración de *Vidas perpendiculares*, la alternancia de pasado y presente se hace cada vez más rápida a medida que el texto avanza, hasta llegar al final, donde las existencias de Jerónimo se suceden y se mezclan a en el mismo párrafo, casi impidiendo la lectura y la comprensión de lo que está acaeciendo.

Son distintas las posibles interpretaciones del uso de esta técnica. Sin embargo estas se analizarán más adelante, cuando se focalizará en el análisis de la forma del texto más que de su contenido. En este momento cabe destacar la creciente complejidad y precisión de los recuerdos, así como la progresiva participación de Jerónimo en la narración de sus vidas pasadas y, paralelamente, la estructuración de su personalidad. Los recuerdos del pasado y las representaciones de existencias cada vez más complejas desde el punto de vista individual, emotivo y psicológico, se presentan en la vida del niño y luego del adolescente Jerónimo, como identificaciones imaginarias generadas a partir de la primera objetivación identitaria provocada por los ojos verdes del tío y por el recuerdo que este color ha despertado.

Para el psicoanálisis, el niño empieza a estructurar su propia identidad a partir de la imagen ajena reflejada por el espejo de la mirada materna, pantalla en la que se reconoce a sí mismo como ser íntegro y completo. De la misma manera, Jerónimo empieza a tener conciencia de sí mismo reconociéndose en el herrero Marsio evocado por los ojos del tío.

Esta primera imagen de perfección, sigue explicando la teoría psicoanalítica, determina una forma que el niño seguirá buscando en otras alienaciones imaginarias a lo largo de su vida<sup>56</sup>. Por esto, el esquema que se ha delineado en el primer recuerdo de Jerónimo volverá a presentarse en los sucesivos recuerdos.

---

<sup>56</sup> “Ese momento en que termina el estadio del espejo inaugura, por la identificación con el imago del semejante y el drama de los celos primordiales [...], la dialéctica que desde entonces liga el yo

En efecto, en todas las sucesivas resucitaciones que asoman en la mente del niño, la existencia de Jerónimo está caracterizada por una relación conflictual con la ley que intenta separarlo de un estado de naturaleza para permitirle (o imponerle) el acceso al campo de lo simbólico.

En los primeros recuerdos, como se ha visto, el contraste se da en la forma de un choque entre distintas manifestaciones de civilización y barbarie (el soldado romano partiéndole la cabeza al herrero germánico o el rapto de la mujer de las estepas mongolas por parte de un hombre perteneciente al imperio chino). Sucesivamente, sin embargo, al refinarse la calidad de los recuerdos, se precisa también la forma de la oposición entre Jerónimo y la ley que intenta separarlo de un estado de goce para permitirle el acceso a la significación simbólica. Jerónimo tendrá algunos recuerdos más importantes y desarrollados que no lograrán agotar la narración dentro de un capítulo sino que necesitarán distintas etapas narrativas para ser relatados.

En uno de estos, que ya se ha analizado, Jerónimo es una mujer griega que asesina al padre para poder vivir libremente su idilio de amor con Saulo de Tarso.

En otra vida pasada Jerónimo ha sido un caza monje que, en la Nápoles del siglo XVII, se enamora de una mujer que luego descubrirá ser la amante de Francisco de Quevedo. Enfrentando al hombre no logrará sobrevivir al duelo y llegará a saber, cuando está muriendo, que el mismo poeta era el padre del que nunca había sabido nada. Es significativo que, mientras muere, logre escuchar unas palabras cuyo sonido se hace cada vez más lejano. Se trata de algunos versos de una poesía de Quevedo y Jerónimo reconoce, en su último instante de conciencia, que esa “era la voz de mi padre”<sup>57</sup>. A través de la voz y, más precisamente, de la palabra, Jerónimo reconoce la presencia y la identidad del padre. El lenguaje es lo que mata al caza monje que no ha querido ni sabido aceptar su ley y había pretendido gozar de una mujer prohibida por pertenecer a otro hombre, su padre.

En otra memoria, que se remonta a los albores de la humanidad, probablemente la más antigua, Jerónimo es un homínido que mata al líder de la manada de la que

---

[je] con situaciones socialmente elaboradas” Jacques Lacan, *El estadio del espejo como formador de la función del yo*, ob. cit. pg. 91.

<sup>57</sup> Álvaro Enrígue, *Vidas perpendiculares*, ob. cit. pg. 156.



forma parte, su padre biológico, para disfrutar de la hembra que su deseo ha elegido. En ese momento se decide el patrón que determinará todas sus vidas porque Jerónimo reconoce que “desde entonces el espíritu de mi padre me persigue”<sup>58</sup>

En todos estos casos es evidente que el enfrentamiento toma la forma de un conflicto edípico entre las distintas declinaciones de la identidad de Jerónimo y una figura paterna. Sin embargo, no se trata simplemente del padre biológico cuya presencia impide que, así como evoca el mito griego, se verifique el incesto y Jerónimo logre satisfacer su deseo sin limitaciones perdiéndose en la totalidad de un goce incontrolable. El padre, todos los distintos padres del protagonista de este texto de Enríque son metáforas de una autoridad que se interpone entre Jerónimo y la satisfacción de su goce. Se trata precisamente de esa función paterna que define el *nombre del padre*<sup>59</sup>.

El nombre del padre, que saca Adán y Eva del paraíso terrenal es el arquetipo de la imposición que, negando el acceso al fruto prohibido, pone las bases para la sustitución semántica de lo inaccesible y, por tanto, permite la capacidad de simbolización que es lo que regula las relaciones entre los hombres:

La vida de los grupos naturales que constituyen la comunidad está sometida a las reglas de la alianza, ordenando el sentido en que se opera el intercambio de las mujeres, y las prestaciones recíprocas que la alianza determina [...]. La alianza está presidida por un orden preferencial cuya ley, que implica los nombres de parentesco, es para el grupo, como el lenguaje, imperativa en sus formas, pero inconsciente en sus estructuras.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> *Ibid.* pg. 96.

<sup>59</sup> “[...] la función paterna concentra en sí relaciones imaginarias y reales, siempre más o menos inadecuadas a la relación simbólica que la constituye esencialmente. En el *nombre del padre* es donde tenemos que reconocer el sostén de la función simbólica que, desde el albor de los tiempos históricos, identifica su persona con la figura de la ley.” Jacques Lacan, *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis*, ob.cit. pg. 267.

<sup>60</sup> *Ibid.* pg. 265.

La salida del estado de totalidad que caracteriza el paraíso terrenal y la relación entre madre e hijo obligan a conseguir la capacidad de simbolización que pueda enmascarar la integridad perdida, simbolizándola a través de todos esos objetos que a lo largo de la vida del ser humano constituirán sus deseos. Esa capacidad de significación delinea el campo del lenguaje en el que se puede desarrollar la función humana: “El hombre habla pues, pero es porque el símbolo lo ha hecho hombre.”<sup>61</sup>.

Todas las existencias de Jerónimo, por tanto, se caracterizan por el encuentro con la ley del nombre del padre y un intento, no siempre logrado, de inserción en el mundo de lo simbólico. “No soy, efectivamente, nada más que un asesino de treinta y cuatro mil años – en realidad lo mismo que todos los demás”<sup>62</sup>, dice Jerónimo.

Mientras que los recuerdos siguen apareciendo con mayor precisión y claridad en la mente del niño, también su vida en Lagos de Moreno a mediados del siglo XX se vuelve más compleja. No sólo, según lo que dice el narrador, el niño empieza a tener cada vez más recuerdos de su infancia y, por tanto, a tener una postura psíquica más consciente, sino que también las dinámicas que mueven el entorno familiar se avivan. Se sigue registrando el flujo epistolar entre Mercedes, la madre y Matilde, la prima, pero aparece también un nuevo interlocutor, Octavio, el falso primo de Mercedes que, así como el narrador deja sospechar, es el padre biológico de Jerónimo. También en la vida del niño sucede algo fundamental: el primer encuentro con la ley del nombre del padre.

En el año del nacimiento de Miguelito, el hermano menor de Jerónimo, don Eusebio había abierto una panadería: El Horno Asturiano. Dándose cuenta de que su hijo mayor, que él consideraba un idiota, tenía en realidad grandes e incomprensibles capacidades de cálculo, lo lleva a trabajar al horno. En este momento se verifica otro cambio en la vida de Jerónimo que después del nacimiento del hermano había sido abandonado a sí mismo e iba “vestido de

---

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Álvaro Enrígue, *Vidas perpendiculares*, ob.cit pg. 195.

manta y con huarachitos de cuero, como un indio Lacandón”<sup>63</sup>. La decisión del padre lo obliga a dejar este estado de inocencia, para “andar ahora con ropa de calle y zapatos de cordones”<sup>64</sup>.

Este acontecimiento marca un momento importante en la trayectoria existencial de Jerónimo. Al comienzo, el niño extraña su condición silvestre, pero pronto se da cuenta de los beneficios de salir de casa todos los días. “No tenía idea, hasta entonces, de que en este último ciclo de transmigraciones también podían suceder cosas interesantes”<sup>65</sup>. En efecto un día el padre ve al niño leyendo el periódico y le pregunta si sabe leer y Jerónimo responde, “de modo perfectamente articulado y hasta pomposo: «Por supuesto»”<sup>66</sup>. Por primera vez se escucha la palabra intencional de Jerónimo. Aunque la familia decide asumir, a partir de ese momento, que no había dicho nada, el niño empieza a participar activamente y de manera consciente en su vida. Ya no es simplemente el objeto de las miradas preocupadas de los padres o un asunto de conversación en las cartas que documentan las relaciones familiares, sino que, se descubre, tiene conciencia de sí mismo y del lugar que ocupa en su contexto, aunque no le importe manifestarlo. A través de los distintos recuerdos que se han presentado en su mente hasta este momento, Jerónimo ha logrado estructurar su identidad dándose cuenta también de saber leer y escribir.

Este acontecimiento, que se verifica durante el cuarto año de edad, marca también el comienzo del endurecimiento de la relación con el padre. En el año sucesivo don Eusebio decide no enviar a Jerónimo a la escuela y, al mismo tiempo,

---

<sup>63</sup> *Ibid.* pg. 39, 40. Esta referencia a la tipicidad lacandona del atuendo de Jerónimo define uno de los rasgos posnacionales del libro, ya que la necesidad de especificar indica la voluntad de que los lectores que no conocen la diferencia entre las indumentarias de los distintos pueblos indígenas comprendan. Para Castany Prado, esta es una de las características de la escritura posnacional que hace que: “muchos autores escriban sus obras pensando en un lector implícito mundial [...]. La literatura posnacional se presenta, pues, como un vasto proceso de transcripción y traducción cultural que va desde las lenguas y culturas particulares a una cultura común para todos accesible.” Bernat Castany Prado, *Literatura posnacional*, ob.cit. pgg. 194, 195.

<sup>64</sup> Álvaro Enrígue, *Vidas perpendiculares*, ob.cit. pg. 44.

<sup>65</sup> *Ibidem.*

<sup>66</sup> *Ibid.* pg. 45.

marginarlo paulatinamente del contexto familiar, del contacto con la madre y de su condición de hijo. Considerando que ya es un hombrecito, dice el padre de Jerónimo, deberá ganarse la vida trabajando en el Horno para hacerse acreedor de un salario con el cual pagar la renta de su cuarto que ya no estará en el espacio familiar de la casa, sino en la azotea, como las habitaciones de la servidumbre.

Este desplazamiento, que coincide con la imposición de la voluntad paterna, evoca un paralelo con la estructuración de la casa de Norman Bates en la película *Psycho* (1960) y su interpretación psicoanalítica.

Slavoj Žižek explica que los tres pisos –o niveles– donde se desarrollan los hechos de la película de Alfred Hitchcock reproducen las tres instancias psíquicas que conforman la subjetividad, así como la había teorizado Freud<sup>67</sup>. El sótano corresponde al inconsciente (Ello), lugar de las pulsiones incognoscibles e incontrolables por el hombre; la planta baja representa la parte consciente y estructurada de la personalidad humana (Yo); mientras que el primer piso coincide con el Superyó, o sea el nivel de interiorización y apropiación de los modelos comportamentales que un niño pone en acto, remodelando su yo, para corresponder a la imagen ideal proyectada por los padres. Este último es de uno de los tres déspotas (los otros son el mundo exterior y el Ello) entre los cuales el yo se siente apretado y debe lograr coordinar<sup>68</sup> sin lograrlo porque, así como explica el psicólogo esloveno, “super-ego is not an ethical agency, super-ego is an obscene agency bombarding us with impossible orders, laughing at us when, of course, we cannot ever fulfill its demands”<sup>69</sup>.

También la casa de la familia Rodríguez Loera esconde una metaforización psicoanalítica, ya que el narrador, en una consideración en la que es posible reconocer la opinión de Jerónimo, (cuyos pensamientos empiezan a coincidir con la instancia narrativa), observa que:

---

<sup>67</sup> Slavoj Žižek en, Sophie Fiennes, (Director). (2006). *The pervert's guide to cinema*, en <https://www.youtube.com/watch?v=t1ZUmIWDLYY>, min. 8:40. (02.07.18).

<sup>68</sup> Cfr. Sigmund Freud, *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, en *Obras completas*, vol. XXII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1991, pg. 72.

<sup>69</sup> Slavoj Žižek en, Sophie Fiennes, (Director), (2006). *The pervert's guide to cinema*, ob.cit. min. 10:55.

Cuando uno nace, llega a una casa en la que las reglas ya están establecidas y las jerarquías son absolutas: los padres, los hermanos, el servicio forman un patrón entro del que se crece apretadamente y con un programa estricto de reducción de variaciones: el afloramiento de la personalidad es inevitable, pero se contiene como medida de supervivencia para el núcleo familiar en que se enquistó una nueva creatura.<sup>70</sup>

Es difícil no ver, en la referencia a la casa contenida aquí, una imagen de ese campo de lo simbólico que define la red de significaciones y de reglas preexistentes al sujeto, las cuales se realizan a partir de la posibilidad –detenida por el lenguaje– de nominación de las relaciones familiares y la consiguiente institución del entramado de prohibiciones y tabú que determinan la alianza subyacente al reino de la cultura<sup>71</sup>.

La casa de los Rodríguez Loera no es la misma mansión que la de Norman Bates. Ya no se trata de la metáfora de la tripartición psíquica freudiana sino del símbolo del Otro lacaniano. Sin embargo, la alusión a la azotea, entendida como nivel más alto de la casa, permite un paralelo con el primer piso de la morada de *Psycho*, localización de las instancias del superyó, y focaliza la atención en la imposición de la ley del padre, considerada como “reducción de variaciones” que permiten el afloramiento de la personalidad. El padre, así como el Superyó freudiano, actúa como un déspota. Desaloja el yo (Jerónimo) de su sitio, obligándolo a tomar conciencia de la falsedad de su construcción imaginaria, edificada a través de las identificaciones con la imagen del espejo y a dejar que “Donde Ello era, Yo debo devenir”<sup>72</sup>. Esta afirmación freudiana, retomada por Lacan, indica la necesidad de revelar la naturaleza imaginaria del yo y reconocer que el lugar que constituye la subjetividad, más allá del yo es el lugar del inconsciente, el lugar del Ello. En efecto, el traslado de Jerónimo a la azotea, lugar de la imposición de modelos de

---

<sup>70</sup> Álvaro Enrígue, *Vidas perpendiculares*, ob.cit. pg.75.

<sup>71</sup> “Pues ningún poder sin las denominaciones de parentesco tiene alcance de instituir el orden de las preferencias y de los tabúes que anudan y trenzan a través de las generaciones el hilo de las estirpes”, Jacques Lacan, *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis*, ob.cit. pg. 266.

<sup>72</sup> Sigmund Freud, *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, ob.cit. pg.74.

comportamiento, pone al niño en contacto con sus miedos más profundos. La descripción del lugar y de la manera en la que Jerónimo vive esta situación se asemeja a una de esas pesadillas que atormentan las noches de los niños y cuyas imágenes se generan en los miedos del inconsciente. Jerónimo recuerda:

el miedo a la oscuridad. La atroz espera del ruido del candado que cerraba por fuera a puerta de su cuarto. [...] miedo a los rechinidos de la cama y sus ecos en la habitación sin cortinas, ni duela ni tapetes que amortigüen el ruido. Ansiedad ante la falta de ventanas [...] Cuando se colaba en la habitación un alacrán o una araña o una cucaracha, guardia de toda la noche vigilando que no se levantara el cadáver [...] terror al estruendo del viento [...] Pánico a dormir a la intemperie si la distracción lo tenía afuera.<sup>73</sup>

La ley del padre obliga a Jerónimo a renunciar a la identificación imaginaria del estadio del espejo (ya no vive con la madre) y a enfrentar su inconsciente para construir su subjetividad. Sin embargo, este encuentro se revela como una prueba terrible para Jerónimo. La azotea no solo se parece a una celda de la que no puede huir, sino que, viviendo allá, el niño está acosado por sus sensaciones. Los ruidos, los olores, los excesos de calor o de frío, la suciedad, todo el mundo sensorial del hijo mayor don Eusebio se convierte en fuente de agobio. Como si de repente sus sentidos se hubiesen agudizado o el mundo se hubiese vuelto más definido, Jerónimo experimenta una intensidad vital mayor pero no se trata de sensaciones agradables porque:

a los seis años, cuando todavía no se han acumulado muchos [recuerdos] y se ha vivido como burro sin mecate o niño de jungla, la experiencia es solo ingrata: lo que se ha registrado en la memoria son solo fantasmas que desbordan las noches.<sup>74</sup>

Al mismo tiempo, también el peligro opuesto, el de quedarse afuera de la azotea, desamparado, le provoca pánico. Por tanto, si por un lado Jerónimo reconoce la

---

<sup>73</sup> Álvaro Enrígue, *Vidas perpendiculares*, ob.cit. pg. 67.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

necesidad de vivir en una casa, por el otro lamenta el hecho de que esto implique una “reducción de variaciones” como “medida de supervivencia”<sup>75</sup>.

El traslado a la azotea, por tanto, genera en Jerónimo sensaciones contrastantes. Si por un lado lo que prevalece en el primer momento son el miedo y la nostalgia por “el mundo de abajo”, por esa casa que, habiendo sido siempre un poco oscura por su antigüedad, ahora, en su ausencia, se estaba remodelando y transformando en una de esas edificaciones modernas que el niño veía paseando por el pueblo, por el otro el perdurar de la situación y el empeoramiento de los conflictos familiares que se están verificando sucesivamente a las decisiones del padre y a la oposición de la madre, alimentan el odio del niño hacia don Eusebio<sup>76</sup>.

Otra vez, en la vida de Jerónimo, se verifica la situación del conflicto de Edipo. Vuelve a repetirse, así, el patrón de aceptación de la ley y la renuncia del estado

---

<sup>75</sup> Llegado a este punto de su evolución existencial y psíquica, el niño puede comparar la fase lacandona de su vida con un período paradisíaco (cfr. pg. 73, 74), subrayando, así, la analogía entre esta primera etapa vital y la fase de totalidad que precede el corte significativo actuado por el padre. En efecto, la expulsión impuesta por don Eusebio evoca el momento en el que la ley de Dios, el nombre del padre, echó a Adán y Eva del paraíso terrenal. A pesar de que su vida esté siguiendo esa trayectoria de entrada al mundo de la cultura a través del abandono del estado de naturaleza, Jerónimo empieza a expresar, a través de la voz del narrador, algunas consideraciones que cuestionan el concepto de civilización. El narrador escribe: “La idea de paraíso, considerando que en realidad no es tan deseable como parece de entrada y, sobre todo, que Jerónimo es la prueba sudorosa y con ojos saltones de que pasamos de las cuevas a la agricultura sin jardines intermedios, tiene en su felicidad algo de prisión. Adán y Eva son representación de todo lo que es, en realidad, impresentable: el capricho y la rabieta como gesto de fundación, el miedo y su peor hijo, el rencor, como ábside de todo lo que es civilizador” (pg. 73). Aquí, como en su existencia de herrero germánico, Jerónimo está poniendo en tela de juicio el concepto mismo de civilización. considerado que su misma experiencia enseña que el paso del estado de naturaleza (la cueva) al estado de la cultura (la agri-cultura) se da sin que haya ningún momento de perfección y totalidad en el medio (sin jardines intermedios), el niño se interroga sobre el valor de una civilización edificada a partir de una norma que esconde mecanismos de envidia y odio y, por tanto, sobre la validez de una ley que con sus prohibiciones permite el acceso a dicha civilización. Al final Jerónimo aceptará su ingreso en el mundo de la cultura y en el campo de lo simbólico, negando, aparentemente, el contenido de estas reflexiones, aunque, el análisis formal del texto de Enrique mostrará otra evidencia.

<sup>76</sup> “A Jerónimo lo encontró su fiesta de once años resignado a su atalaya y cocinando un odio feroz hacia don Eusebio” *Ibid.* pg. 80.

de naturaleza (ya no va vestido como un indio lacandón, comiendo tierra y con la cara sucia) que le permite alcanzar el acceso al mundo de lo simbólico. En efecto Jerónimo lo está logrando porque el encuentro con Severo, el niño que comparte con él la azotea, le permite empezar a establecer relaciones jerárquicas<sup>77</sup>, y, por tanto, a ser parte de ese sistema de relaciones simbólicas que le permitirá subjetivarse. De hecho, el chico no sólo empieza a interactuar con su realidad, sino que habla. Todavía no dice muchas cosas pero, como ya se ha visto, demuestra tener la capacidad (aunque todavía no la voluntad) de hablar. Esta posibilidad se vuelve aún más importante si se considera que ahora no sólo está hablado por el lenguaje, sino que también él lo habla y esto significa que se está convirtiendo en esa *parole* que, a través de su función, confirma la existencia del campo de la *langue*.

A partir del cumpleaños número trece de Jerónimo ocurre algo que modifica totalmente su existencia. El narrador no revela las circunstancias relativas al acontecimiento pero deja entender que don Eusebio ha muerto. La vida de toda la familia Rodríguez Loera, y sobre todo la de su primogénito, cambia sensiblemente. El grupo formado por Mercedes, Jerónimo, Miguelito, Severo y la señora fenicia se traslada a la capital. Aquí todo el sistema de relaciones familiares queda trastocado. Por la muerte del asturiano, Jerónimo puede volver a ocupar su posición de hijo mayor de la cual había sido desplazado por el nacimiento de Miguelito. Sobre todo, a causa de las frecuentes ausencias de la madre, quien desaparece todos los fines de semana para ir a encontrar a su viejo amante, Octavio, Jerónimo se hace cargo del cuidado de su hermanito y de Severo. El chico de los ojos saltones ya se ha convertido en un adolescente que frecuenta la escuela, está inserido en un sistema cultural de relaciones y simbolizaciones con el que actúa de manera consciente y voluntaria, y se ha convertido, por los dos chicos que viven con él, en una especie de padre. Ya no necesita la existencia del padre porque la función paterna, metáfora de la

---

<sup>77</sup> “Hasta el momento de encontrarse de frente con Severo, Jerónimo no había tenido la oportunidad de establecer una relación jerárquica acorde con el misterio de sus desordenados resorts internos [...] Con el tiempo Severo se transformaría en el paje siniestro de Jerónimo, su escudero resentido”, *Ibid.* pgg. 75, 76.



imposición de la ley significativa, ha actuado, permitiéndole insertarse en el campo de lo simbólico, subjetivándose. Ahora el mismo Jerónimo es el representante de esa ley de significación.

Sin embargo, el chico no es totalmente dueño de su vida. Los recuerdos de las vidas pasadas siguen apareciendo en su mente para indicar que el conflicto edípico no ha sido resuelto completamente y las narraciones de sus aventuras mexicanas siguen siendo relatadas en tercera persona. Todavía no ha logrado ser el sujeto de su narración, sino que sigue siendo objeto de una narración ajena. Cuando la abuela tapatía de Jerónimo se da cuenta de que los tres niños viven sus existencias capitalinas como burros sin mecate por las ausencias seguidas de la madre, decide imponer su autoridad y confiar el niño al cuidado de Matilde, la prima de Mercedes que vive en los Estados Unidos, mientras que Miguelito se irá con ella. Otra vez una regla exterior impone su voluntad y separa Jerónimo de su madre. Jerónimo y su hermano se dan cuenta de que “no tenían ningún control sobre sus vidas. Nunca lo habían tenido en realidad, pero de entonces en adelante lo pudieron hablar”<sup>78</sup>.

La salida de México y del contexto familiar es fundamental para la evolución de Jerónimo. El narrador que relata la partida del chico escribe:

Hay aquí un hecho notable y transparente: Jerónimo tiene la certeza de que cuando subió a la escalerilla del pullman iba de la mano de Matilde. Cuatro días después se bajaron en Penn station. Ella me tendió la palma para ayudarme a bajar y yo la rechacé para tomar con la mano que me quedaba libre su valija. Así, pisé Filadelfia, mi nueva ciudad, no sé si siendo yo mismo, pero más pleno de mí que nunca.<sup>79</sup>

El cambio está marcado no sólo por el contenido del texto que indica las acciones de Jerónimo sino, sobre todo, por el cambio de la voz que narra. Jerónimo sube al camión para abandonar México, su madre y su vieja vida, acompañado de la mano de Matilde, como un niño que necesita la guía y el cuidado de un adulto para

---

<sup>78</sup> *Ibid.* pg. 134.

<sup>79</sup> *Ibid.* pg. 158.

enfrentar una nueva realidad desconocida. Sin embargo al bajar del camión, cuando termina el viaje, no sólo rechaza la ayuda –y también la forma de control inherente al acto–, sino que él mismo se convierte en el soporte de Matilde al llevar su maleta. Los papeles y las relaciones jerárquicas se han volcado y Jerónimo se ha convertido en el hombre que la tía necesita, dejando de ser el niño que depende de ella. La maleta se convierte en el símbolo de esa antorcha que sólo al ser pasada de una mano a otra permite que siga la carrera y, como se trata de una valija o sea de un objeto que es emblema del viaje, del cambio de lugar y posiblemente de contexto cultural, el mensaje implícito en la narración del acontecimiento es que, para subjetivarse, alcanzar la madurez y el control de la vida, es necesario salir de los límites de los contextos conocidos y encontrar contextos diferentes. Por esto la primera imagen que Jerónimo ve y relata, al bajar del colectivo, es la sonrisa de su tío Indalecio, hombre que, con Matilde había ido a buscar su destino y aunque lo encontrado no fuese lo buscado, sin embargo, era su propio camino<sup>80</sup>.

La importancia fundamental del cambio está marcada sobre todo por el deslice de la voz narradora. La salida de la ciudad de México está narrada en tercera persona y la llegada, en cambio, está relatada en una primera persona que corresponde a la voz de Jerónimo. A partir de este momento el narrador extradiegético se convierte en narrador autodiegético o, mejor dicho, los dos llegan a coincidir. Jerónimo ya no es el objeto de la palabra de alguien desconocido, una entidad exterior, sino que se convierte en narrador de su propia existencia. El objeto logra finalmente convertirse en sujeto. Las memorias del pasado siguen apareciendo, pero el cerebro de Jerónimo ya no es el “atascadero de monstruos” que lo aterrorizaba y lo dejaba perdido en un mundo psíquico que no sabía cómo interpretar y ordenar al comienzo de su vida. El pasado deja de ser una amenaza y su conciencia se

---

<sup>80</sup> “La sonrisa de mi tío Indalecio, que nos esperaba en la parte superior de la estación de trenes, no era menos afortunada que la de su mujer: ambos eran personas que habían ido a buscar su destino y, aunque el que encontraron no había sido el que imaginaron, era de ellos”, *Ibidem*.

convierte en una fortaleza que le permite sacar provecho de las situaciones de la vida<sup>81</sup>.

La historia de Jerónimo se profundizará aún más cuando el lector se dará cuenta de que todo lo que está leyendo es precisamente una narración.

En Filadelfia el chico empieza a ir al colegio de los Jesuitas. Aquí conoce a Padre John, un cura que él elige como maestro y que, habiéndose dado cuenta de las capacidades de Jerónimo por los idiomas y la historia, decide educarlo. Esta relación ayuda al chico a ordenar y aclarar sus conocimientos milenarios.

Cuando la narración de Jerónimo se dirige directamente al padre John<sup>82</sup>, el lector se da cuenta de que todo lo que ha leído hasta ese momento es probablemente una carta o un diario en el cual Jerónimo relata su misma existencia. En realidad, el chico revelará que lo que ha estado escribiendo desde el comienzo, es una autobiografía. De este modo, el lector, que antes se había enfrentado a una escritura biográfica y luego había aceptado el carácter ficcional del texto, ahora tiene que volver a poner en tela de juicio su posición ante la narración y la confianza que concede al autor.

Se analizará más adelante el juego entre los géneros literarios. Ahora cabe destacar que Jerónimo ha llegado a ser dueño de su vida. No sólo es sujeto sino también objeto de su existencia y de su narración. Junto con el poder de manejar su misma palabra ha tenido acceso al lenguaje y, por tanto, al campo de lo simbólico. El niño ya no es hablado por el sistema de símbolos que determina la cultura, sino que es su dueño y lo utiliza de manera consciente para dar significado a las distintas etapas de su existencia.

---

<sup>81</sup> El conocimiento de las distintas lenguas de sus distintos avatares le permite espiar a sus compañeros, el hecho de haber vivido distintas etapas y acontecimientos históricos lo lleva a relativizar las clasificaciones de los historiadores y, en general, su conocimiento de la vida es mucho más profundo que el que tienen los niños de su edad: “Sabía muchas cosas que los niños no solían ni debían conocer: toda la gama de los olores y formas que puede tener una vagina o el agarroso sabor del semen en la boca, el crujido de la espina dorsal cuando se arranca de un tajo una cabeza, los límites preciso del dolor humano y lo que se necesita para infligirlo”, *Ibid.* pg. 190.

<sup>82</sup> “nunca, por supuesto, desmentí a Matilde o Indalecio sobre la suposición de que era algún loco español [...]. Tampoco se lo conté a usted, padre John”, *Ibid.* pg. 195.

Es por esto que, exactamente en este momento se produce otro acontecimiento destinado a tener fuerte repercusiones en la relación entre el chico y su entorno cultural y simbólico: la aparición del tío asturiano que había despertado su primer recuerdo. El hermano de don Eusebio se le acerca un día mientras que está sentado en un bar de Filadelfia. Jerónimo no lo reconoce pero en la mirada enloquecida del hombre contempla los ojos verdes que le han permitido el acceso a su pasado, esos mismos ojos que vio en el último instante de su vida de herrero germánico y que lo han acosado durante toda su existencia a través de los siglos y de las distintas resucitaciones. El hombre le revela estar al corriente de la verdad de su existencia eterna y de su calidad de asesino secular, pero le revela también que esta vez ha fracasado. En esta vida no ha cumplido con su propósito porque el hombre que ha matado no era su padre<sup>83</sup>. Jerónimo entonces recuerda. Así como en el pasado, los ojos del tío asturiano le permiten el acceso a la memoria. Y el chico recuerda que ha sido él quien provocó la muerte de don Eusebio haciéndolo precipitar por la escalera<sup>84</sup>.

El proceso de evolución subjetiva y psíquica de Jerónimo está llegando al final. No matando a su padre biológico, sino a don Eusebio, o sea alguien que cumplía con la función paterna, el chico ha demostrado el funcionamiento de la metáfora

---

<sup>83</sup> “Soy yo, me dijo; yo sé que tú lo mataste; yo sé que fuiste tú siempre has sido tú. ¿Yo qué?, le pregunté todavía honestamente. Tú lo ataste, yo lo sé, pero además esta vez lo cagaste y te vas a arrepentir, porque él no era tu padre, te recogió, como a la puta de Mercedes, eres recogido; él no era tu padre”, *Ibid.* pg. 194.

<sup>84</sup> Otra vez un personaje de Enrigue muere precipitando al vacío. Así como Simón el Utopista, el padre de Aristóteles Brumell en *La muerte de un instalador* o el niño héroe de «el amigo de Héroe», la muerte se da en la forma de una caída. Además, la modalidad de este deceso es significativa porque evoca otra vez las implicaciones psicológicas del acontecimiento. Como subraya Žižek en su análisis de la película de Hitchcock, el desplazamiento que Norman Bates cumple llevando el cuerpo de la madre del primer piso al sótano indica la conexión entre el Superyó y el Ello: con esta acción Norman está convirtiendo la instancia autoritaria de la madre en una entidad obscena. También la acción Jerónimo provoca la caída del padre y la consiguiente muerte elimina la figura autoritaria del padre y su papel de detentor de la ley. Esta acción le permite dejar la azotea e insertarse plenamente en su contexto social y cultural. Ya no necesita de la presencia del padre porque ahora él se ha convertido en el hombre de la casa, recuperando su papel de heredero del apellido Rodríguez Loera.

paterna en el proceso de subjetivación e inclusión en el contexto de lo simbólico. El nombre del padre (más que la condición parental) ha impuesto el corte significativo separándolo de la madre, obligándolo a dejar su vida de niño silvestre e permitiéndole construir una identidad que ya no depende del modelo imaginario alienado en las imágenes del espejo –las imágenes de sus antiguas vidas. Sin embargo algunos recuerdos de sus vidas pasadas se le siguen apareciendo como para decirle que falta algo por concluir. Jerónimo debe encontrar a su verdadero padre y ajustar sus cuentas también con él. Esto sucede cuando muere la madre.

Regresado a la Ciudad de México por el entierro, Jerónimo se reúne con Miguelito, el hermano que había dejado al irse a Filadelfia, y conoce, por fin, a Octavio, que había llegado en ciudad por el funeral de su vieja amante. Octavio viaja con su legítima familia.

El viejo amante de Mercedes invita a los dos huérfanos Rodríguez Lora a que se unan a su familia para comer y cuando Jerónimo sube al coche de su verdadero padre, asentándose al lado de la mujer de éste, el mundo da otro vuelco. El pasado vuelve a invadir el presente de Jerónimo y el patrón de toda su existencia se presenta otra vez. La mujer, Tita, cuyo perfume ahonda al chico en una antigüedad vieja de millares de años<sup>85</sup>, es la misma criatura que Jerónimo está persiguiendo desde siempre, disputando a los distintos padres de sus historias el derecho de relación. Es la hembra de la jauría de homínidos que había elegido para que fuera su compañera de vida en los albores pre-verbales de su aparición en el mundo, la amante cantada por Francisco de Quevedo cuando Jerónimo

---

<sup>85</sup> “Sentí un oleaje de miel atiborrando los ductos de mi virilidad al percibir su olor a una fruta que dejamos de comer hace miles de años y me quedé sin aliento, lívido en mi lugar sin mover un dedo. Metió los dedos entre mi pelo y añadió: Te conozco, te conozco de siempre” Álvaro Enrigue, *Vidas perpendiculares*, ob.cit. pg. 211. Otra vez el acceso a la memoria se da a través de los sentidos. La conexión con el texto se da a través de los sentidos no sólo para los lectores de Enrigue, sino también para sus mismos personajes. El color de los ojos del tío despierta la aparición del pasado en el presente de Jerónimo, el olor de las vaginas de su vida, el sabor del semen en la boca o el crujido de la espina dorsal le presentan las imágenes de su trayectoria vital y, nuevamente, el perfume de Tita vuelve a conectar su vida estadounidense y contemporánea con un ciclo ininterrumpo y circular de muerte y resurrección. También para Jerónimo la aproximación a su propia historia, al texto de su vida, pasa da a través de los sentidos.

cazaba monjes en Nápoles, su eterno deseo siempre negado y siempre inalcanzable. Sin embargo, esta vez Jerónimo logra obtener lo que siempre ha intentado alcanzar durante los milenios pasados. Después de haber matado al que no era su padre pero cumplía con esa función, Jerónimo logra gozar de la que no es su madre, o por lo menos no en esta vida<sup>86</sup>, pero es la mujer de su verdadero padre. Roles, papeles y funciones se mezclan, se funden y se confunden en un mundo en el que Jerónimo, que ya se ha convertido en hombre y sujeto del lenguaje, puede decidir hacer de su vida lo que quiere y perseguir su deseo. El encuentro con Tita desata en la mente del chico un “derrame de materia cósmica”<sup>87</sup> y, mientras él se abandona el hotel donde había transcurrido la noche con la mujer, para recoger al hermano menor que había pasado el día con Octavio, después del entierro, e irse para vivir su vida con Miguelito, un último recuerdo del pasado invade el presente de Jerónimo y lo hace con una frecuencia y una velocidad que casi impiden una lectura lineal y fluida del texto<sup>88</sup>. Cuando llega al departamento, el conflicto con el padre vuelve a desencadenarse. Octavio quiere que Jerónimo y Miguelito se vayan a vivir con él, pero para Jerónimo el hombre no tiene ninguna autoridad<sup>89</sup> y cuando el chico decide irse llevándose al hermano menor consigo y el hombre intenta bloquearlos, se arma una pelea que hace resonar en la mente de Jerónimo “su aullido de perro mientras le rajaba la espina con un pedernal, su cuerpo degollado por los hombres de Tenebras, el ardor de su

---

<sup>86</sup> “[Tita] Me miró con tanta curiosidad que sentí el aleteo de sus pestañas en los cachetes. Es como si ya te conociera, dijo tal vez para sí misma, como si fuera mi primer hijo.”, *Ibid.* pg 226.

<sup>87</sup> *Ibid.* pg. 223.

<sup>88</sup> Este último recuerdo presenta un cambio significativo con respecto a los del pasado. Aquí Jerónimo es el hijo mayor de una familia de brahmanes que decide abandonar su condición social para buscar al bodhisatta junto con el hermano. Sin embargo, en el momento de dejar su casa, su vida y su mujer descubre que ésta lo está traicionando precisamente con ese mismo hermano con el cual quería buscar la iluminación. Ya no es el conflicto con el padre el esquema que se repite incesantemente en la mente de Jerónimo. El asunto ha sido resuelto.

<sup>89</sup> Llegando al departamento Jerónimo encuentra Octavio en pijama y piensa:” Me tranquilizó encontrarlo todavía a solas, pero sobre todo verlo así: un hombre en pantuflas no podía ser mi asesino y yo no podía matar a nadie que tuviera el pelo revuelto y un poco de baba seca en la comisura de los labios.”, *Ibid.* pg. 229.

puñal en mis carnes napolitanas”<sup>90</sup> o sea la repetición de todos los asesinatos del pasado. Sin embargo esta vez Jerónimo rompe el esquema porque ya no necesita matar a su padre. Cuando, en el momento de abandonar por siempre el departamento, la lucha con Octavio se vuelve inevitable, Jerónimo tumba a su padre al suelo y le tapa la boca con una pantufla. Con este gesto el chico le impide el acto de la palabra. El padre ya no tiene el poder del lenguaje, de esa posibilidad de nominación en la que estriba el contenido de la ley y Jerónimo no necesita la palabra del otro como forma de reconocimiento de su discurso. Ahora es él quien puede hablar. Jerónimo sale con el hermano y toma un taxi para irse.

El contenido del texto de Enrigue, por tanto, se inserta en un marco de concepción estructuralista de la realidad. Toda la existencia de Jerónimo, todas sus vidas, desde los preludios prehistóricos de la aventura humana, son ejemplos de un intento no siempre logrado de inserirse en un contexto cultural cuyas capacidades de significación simbólica compartidas determinan el horizonte de posibilidad de desarrollo de la subjetividad individual. Sin embargo, la forma del texto revela otra verdad<sup>91</sup>.

#### 4.3 Forma: el descenso a lo humano

Interrogado con motivo de una entrevista sobre su libro, *Muerte súbita*, y los mecanismos subyacentes a su escritura, Enrigue ha revelado su admiración por *Libra*, la novela de Don DeLillo, y el delicado juego formal que se establece entre las distintas partes del libro<sup>92</sup>. Acostumbrado a la lectura de las novelas

---

<sup>90</sup> *Ibid.* pg. 224.

<sup>91</sup> Enrigue reconoce el valor constitutivo de la palabra cuando afirma: “El psicoanálisis cura, pero por la misma razón por la que curan los chamanes: opera sobre el lenguaje, que es el medio con que damos categoría al mundo.” (Cfr. Mónica Maristain, «Vidas mías», ob. cit.) y en *Vidas perpendiculares* demuestra los límites de las palabras y de sus pretensiones de clasificación de lo existente.

<sup>92</sup> “In *Libra* it is the delicate equilibrium between the parts of the book that produces meaning, not the vigor of the author’s voice. What is crafted meticulously is the form, not the style.

It was a revelation: a novel that worked because it was a fragile mechanism and not a dense one, a novel made of light and air, with no opaque corners; a novel in which what was important was the

latinoamericanas del *boom*, donde lo que protagonizaba la narración era “the author’s virtuoso voice, not the mechanism that made the book work”<sup>93</sup>, el autor ha vivido como una liberación el encuentro con una escritura capaz de expresar significación a través de la forma y no solo del contenido. En efecto el aspecto formal juega un papel fundamental en las novelas de Enrigue.

El autor mismo reconoce la presencia de una estructuración dual en *Muerte súbita*<sup>94</sup>. Por otro lado, la organización no lineal de los hilos y episodios narrativos que componen *El cementerio de sillas* imposibilita la estructuración cronológica que la narración de una genealogía, la de los Garamantes, necesitaría y en los libros de cuentos, *Hipotermia* y *Virtudes paralelas*, se establece un constante diálogo entre cuento y novela que imposibilita la clasificación los textos<sup>95</sup>. También en *Vidas perpendiculares* hay una estrecha correlación entre cuento y novela, pero presentada desde el punto de vista opuesto. En los libros de cuentos,

---

novel and not its author’s genius, in which what mattered was inside and not outside the book”  
Cfr. Scott Esposito, «Álvaro Enrigue by Scott Esposito» en <https://bombmagazine.org/articles/%C3%A1lvaro-enrigue/> (05.05.18).

<sup>93</sup> Cfr. *Ibidem*. También Aníbal González, «Figuración y realidad del escritor latinoamericano en la era global», ob. cit.

<sup>94</sup> Cfr. Scott Esposito, «Álvaro Enrigue by Scott Esposito», ob. cit. y Álvaro Enrigue en «Palabra de autor - Álvaro Enrigue (11/04/2015)», [https://www.youtube.com/watch?v=DoZ8Xn\\_SJD8&t=220s](https://www.youtube.com/watch?v=DoZ8Xn_SJD8&t=220s) (09.07.18).

<sup>95</sup> Guadalupe Nettel escribe que “*Hipotermia* no es uno de esos falsos libros de cuentos que circulan por ahí disfrazados de novelas, pero tampoco una novela convencional; es un libro anfibio por naturaleza: ni mexicano ni gringo, ni novela ni libro de cuentos” y Horacio Ortiz evalúa que “*Hipotermia* lo mismo se lee como un libro de relatos cortos, un vertiginoso libro de cuentos, o bien como una elegante novela espléndida, plena de identidades cambiantes, desapariciones sexo a granel, laberintos de memoria, rescates antropológicos, confesiones filosóficas”. (estas opiniones están recogidas en la contraportada de Álvaro Enrigue, *Vidas perpendiculares*, ob.cit). El mismo Enrigue reconoce que la naturaleza de *Hipotermia* cambia en relación al contexto cultural en que se lee: “*Hipotermia* en español es una novela y en inglés es un libro de cuentos. Y es el mismo libro. Hablo bien inglés, como para revisar las traducciones palabra por palabra y saber que se trata del mismo libro. Sin embargo, allá es un libro de cuentos y en México es percibido como una novela”, Cfr. Mónica Maristain, «ENTREVISTA | Cualquier escritura es política, siempre: Álvaro Enrigue», ob. cit. También, con respecto a *Virtudes capitales*, afirma que el libro podría verse como una novela fragmentada. Cfr. Marisa Torres Pech, «Entrevista a Álvaro Enrigue», ob. cit.



la pluralidad de los relatos revela la existencia de rasgos comunes<sup>96</sup> que denuncian la referencia a una totalidad multiforme y polimorfa. En la novela que narra la vida de Jerónimo Rodríguez Loera, en cambio, es la integridad de la narración lo que se fragmenta.

Antes de proseguir con el estudio de las características formales de *Vidas perpendiculares*, cabe detenerse un momento en las relaciones que el libro establece con los demás trabajos del autor y con las obras que componen el universo literario de Enrigue para entender mejor el juego de analogías o diferencias formales (y temáticas) que estructuran el entramado intra e intertextual en el que se inserta en posición nodal *Vidas perpendiculares*.

En particular este texto dialoga con su antecedente, *Hipotermia*, libro de cuentos cuyas narraciones se desarrollan principalmente más allá de la frontera que separa México de su vecino estadounidense. En esta obra donde “la constante [...] es la desesperanza y el cambio”<sup>97</sup> el autor, reconstruye, a través de relatos sólo aparentemente inconexos, la realidad multiforme de Estados Unidos. La escritura y la forma se vuelven espejo de la realidad porque el libro manifiesta la imposibilidad de concebir la identidad como una entidad íntegra. En este texto “el yo se embebe cada vez más, se coloniza. Ya no somos uno, «contenemos multitudes» Así en *Hipotermia* se encuentra un yo escindido, imitación de otros, simbolizado por la histeria colectiva y la neurosis de la sociedad posmoderna”<sup>98</sup>.

También en *Vidas perpendiculares* el cambio es la constante de la vida de Jerónimo, otro posible alter-ego del autor. Aquí, nuevamente, el yo se rompe diluyéndose en una heterogeneidad polimorfa, pero en este caso el proceso no es vivido con desesperanza. Aunque al comienzo de la narración Jerónimo está

---

<sup>96</sup> María del Carmen Castañeda Hernández opina que los personajes de *Hipotermia* son representaciones auto ficcionales de Enrigue y que todos “revelan diferentes representaciones del yo y de sus enfrentamientos con el desarraigo, la no pertenencia, la nostalgia”, María del Carmen Castañeda Hernández, «*Hipotermia* de Álvaro Enrigue ¿Autobiografía o texto autoficcional?», ob. cit. (10.07.18).

<sup>97</sup> Leda Rendón, «Álvaro Enrigue *Hipotermia*» en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3006/pdfs/103.pdf> (22.07.18).

<sup>98</sup> María del Carmen Castañeda Hernández, «*Hipotermia* de Álvaro Enrigue ¿Autobiografía o texto autoficcional?», ob. cit.

aterrado por la monstruosidad de su cerebro y de su pasado, al final, como se ha visto, toma consciencia de la pluralidad de su identidad secular y saca provecho de ella. *Hipotermia* puede expresar la inquietud antes la crisis de identidad favorecida por un contexto sociocultural que Bauman definiría como líquido y Jameson como esquizofrénico. En efecto su narración se desarrolla en un país que es uno de los más logrados representantes culturales de esa modernidad occidental cuyos principios están en crisis. En *Vidas perpendiculares*, en cambio, la importancia y la frecuencia creciente de las incursiones de los recuerdos en el presente, obligan a considerar la importancia del pasado en la constitución de una identidad no homogénea ni unitaria.

Los dos textos, se miran a la cara, como si fueran dos realidades al espejo, una frente a la otra o cada una en los dos lados de la misma frontera<sup>99</sup>. Si uno intenta dar cuenta de una integridad a partir de la fragmentación, el otro desenmascara la heterogeneidad que se esconde debajo de todo intento homogeneizador. Por un lado, se reflexiona sobre la escisión identitaria y la crisis cultural moderna mientras, que por el otro se investigan las raíces y las razones que motivan una diversidad que siempre ha existido y que ha sido silenciada por cumplir con la necesidad de insertarla en reino de la cultura. Quizás el aspecto más importante de toda esta reflexión es probablemente la capacidad dialógica que se establece entre los textos de Enrigue, no sólo entre las partes y el todo, sino también entre los distintos libros. Es la confrontación entre la diversidad, en este caso entre el texto y la forma, de *Hipotermia* y *Vidas perpendiculares* lo que permite profundizar la reflexión sobre las estructuraciones identitarias plurales y los factores históricos y

---

<sup>99</sup> Haciendo referencia a la relación entre *Hipotermia* y *Vidas perpendiculares* Enrigue ha afirmado que “yo los veo como libros siameses: *Vidas perpendiculares* es una novela que se desintegra en cuentos, e *Hipotermia* unos cuentos que integran una novela. Lo que en *Vidas...* es trama, en *Hipotermia* es idea —en términos, digamos, aristotélicos. [...] *Hipotermia* es la historia de una elevación y *Vidas perpendiculares* la de un descenso. Si fueran poemarios, el primero sería “A lo divino” y el segundo “A lo humano”, Cfr. David Medina Portillo, «Estrategias narrativas. un solitario con buenos amigos conversación con Álvaro Enrigue», en <http://literalmagazine.com/estrategias-narrativas-un-solitario-con-buenos-amigos-conversacion-con-david-medina-portillo/> (23.10.18).

culturales que influyen en su definición<sup>100</sup>. Jerónimo y los personajes de *Hipotermia* viajan entre México y los Estados Unidos. Chema y los demás personajes de *El cementerio de sillas* pertenecen a una estirpe que ha logrado sobrevivir derramándose por el mundo y los protagonistas de *Virtudes capitales* se mueven entre los países o entre las épocas históricas por motivos de estudio. La narración de *Muerte súbita*, finalmente, salta de un lado a otro del océano Atlántico, como la bola en la cancha de tenis donde se desafían los dos artistas que iniciaron la modernidad. No hay un lugar o una forma fija que pueda dar cuenta de lo que son los personajes de Enrigue y ellos mismos no se conforman con una definición unívoca ni rígida, sino que quieren mucha más libertad, mucha más flexibilidad existencial e identitaria para bucear en las profundidades de su esencia e intentar comprenderla sin estar limitados por una clasificación superficial y genérica como la nacionalidad, el género, la raza el papel social etc. Además de la relación entre las obras del mismo autor, también la fuerte intertextualidad presente en los libros de Enrigue abre aún más la posibilidad dialógica de su investigación. Desde este punto de vista, ya se ha mencionado la importancia de la lectura de *Libra* y de otros textos de autores estadounidenses que ofrecieran una perspectiva literaria diferente con respecto a la del *boom* en la formación de Enrigue<sup>101</sup>. Igualmente se ha evidenciado la afinidad entre el cuento «Civilización y barbarie» de Pacheco<sup>102</sup> y algunos rasgos de la escritura de

---

<sup>100</sup> Cuento y novela, México y Estados Unidos, pasado y presente, *Hipotermia* y *Vidas perpendiculares* son parejas de significados no dicotómicos, sino emblemáticos de una relación que puede alcanzar una estructuración más heterogénea. En los libros de Enrigue se enfrentan distintos géneros literarios, la diversidad cultural no se limita a la oposición con el vecino del norte, como demuestran los acontecimientos narrados en *Muerte súbita* que se desarrolla entre América y Europa y, como se ha demostrado en el análisis de *La muerte de un instalador*, todos los libros de Enrigue contribuyen a constituir un entramado de significaciones que se generan a partir de analogías y diferencias temáticas y formales.

<sup>101</sup> Otras influencias literarias importantes en la formación del autor están en la ya citada entrevista de Scott Espósito, «Álvaro Enrigue by Scott Espósito».

<sup>102</sup> Enrigue, además, reconoce que: “Esta mezcla de los tiempos la aprendí a hacer leyendo con mucho cuidado *Conversación en la Catedral* y *La Fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa, que es el maestro universal de la convivencia de tiempos, la estructura general del libro está inspirada por una obra maestra de la literatura rusa del siglo XX, *El maestro y Margarita*, de Mijaíl Bulgákov,

Enrigue, así como la alusión del autor a la importancia de la obra de Sarmiento para la literatura y la cultura latinoamericana. Leda Rendón subraya la influencia de Paul Auster y Bret Easton Ellis en la realización de *Hipotermia*<sup>103</sup> y, como se ha visto en el segundo capítulo de este análisis, *El cementerio de la sillas* convoca en el texto al mismo Heródoto, el cual ofrece la primera mención del pueblo de los Garamantes.

También en *Vidas perpendiculares* es posible rastrear las huellas de todas esas vidas perpendiculares recogidas entre las bibliotecas que la vida fue sembrando en el camino de Enrigue<sup>104</sup>. Edmundo Paz Soldán reconoce que:

La familia literaria a la que pertenece *Vidas perpendiculares* [...], es amplia y de alcurnia. Se puede mencionar a Jorge Luis Borges (en especial “Funes el memorioso” y “El inmortal”), al inglés David Mitchell (*Ghostwritten*) y a Mario González Suárez (por el tema de la infancia como terror).<sup>105</sup>

Sin embargo, las alusiones literarias evocadas por Enrigue son muchas y variadas. En el marco de este análisis la referencia más evidente se encuentra implícita en la teoría de Lacan, y también hay una mención más explícita a la obra de Freud. Esto se ve cuando Octavio, preocupado por la suerte de Jerónimo, ofrece a Mercedes

---

construir la historia a partir de incisos es algo que aprendí de Francisco Hinojosa, uno de los grandes narradores contemporáneos mexicanos, menos atendido de lo que debería estar, pero también entran películas, canciones, cómic... todo integra el asunto de las influencias.” Cfr. Álvaro Enrigue en «La Cátedra UANL-Anagrama presentó "Vidas perpendiculares", del escritor Álvaro Enrigue» en [http://wiki.uanl.mx/index.php/La\\_C%C3%A1tedra\\_UANL-](http://wiki.uanl.mx/index.php/La_C%C3%A1tedra_UANL-) (07.08.18).

<sup>103</sup> Cfr. Leda Rendón, «Álvaro Enrigue Hipotermia», ob. cit.

<sup>104</sup> Casi al final del libro Jerónimo escribe: “La verdad es que hasta este momento no se me había ocurrido que los recuerdos de mis vidas perpendiculares fueran artificiales, prótesis recogidas entre las bibliotecas que la vida me fue sembrando en el camino”, Álvaro Enrigue, *Vidas perpendiculares*, ob.cit, pg. 205.

<sup>105</sup> Edmundo Paz Soldán, «Vidas perpendiculares, de Álvaro Enrigue», *Letras libres*, n. 117, 30 septiembre de 2008, en <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/vidas-perpendiculares-alvaro-enrigue> (12.05.18).

consejos sacados de la lectura de “*Sexualidad infantil y neurosis*, del hoy tan famoso Dr. Freud”<sup>106</sup>.

Más allá de las indicaciones psicoanalíticas que subyacen la escritura, hay otras de carácter más literario. El mismo autor ha reconocido que la influencia que ha tenido *El maestro y Margarita* de Bulgakov en la estructuración de *Vidas perpendiculares*<sup>107</sup>. Otra referencia evidente es seguramente la alusión a *Orlando*. El libro de Virginia Woolf relata la biografía de Orlando, protagonista del texto, que tras un sueño de distintos días se despierta convertido en mujer. Como Jerónimo, Orlando vivirá, a lo largo del texto, distintas experiencias que lo llevarán a enfrentarse con contextos históricos, geográficos, sociales y culturales diferentes y variados. Uno de los rasgos principales del libro de la autora inglesa es el que se refiere al cambio de género. Esta transformación, no implicando un cambio de identidad, de la misma manera que en el caso de Jerónimo, induce a reflexionar sobre el real significado —y sobre las problemáticas que esto conlleva— de las clasificaciones de género. Enrigue ensancha aún más el contexto de investigación involucrando en la pregunta también otros rasgos como la nacionalidad, el contexto sociocultural, la edad... La novela de la escritora inglesa

---

<sup>106</sup> Álvaro Enrigue, *Vidas perpendiculares*, ob.cit, pg. 43. La opinión de Enrigue con respecto a las teorías del psicólogo austríaco se muestra de forma evidente en la ironía con la que describe el uso que Octavio hace del libro. No habiendo podido entender nada del texto por ser ingeniero y porque el libro estaba escrito en francés, el padre de Jerónimo intenta ayudar a Mercedes “utilizando el volumen más bien como un manual coreano de construcción” (*Ibidem*). Sucesivamente el narrador aclara que “si se ha vivido lo suficiente se sabe que [...] los libros de Freud — tan literarios y potentes — no pasan de interesantes intentos de seducción de un viejo cocainómano y malo en la cama. Cuando mucho mitologías estupendamente escritas” (*Ibidem*). Calificando como mitologías las teorizaciones que intentan definir la estructuración de la subjetividad humana y la relación del individuo con la sociedad Enrigue echa una sospecha sobre su carácter narrativo y artificial.

<sup>107</sup> “La estructura de *Vidas perpendiculares* —no hay por qué ocultarlo— es la de *El maestro y Margarita*, de Bulgakov: dos partes violentamente desproporcionadas y un relato central que hace de núcleo del que emanan los demás. Las interferencias del pasado en el presente de Jerónimo funcionan como las apariciones de Satanás en la novela rusa: en la primera parte hay una historia central con intervenciones anecdóticas y, en la segunda, se invierten los términos. Pero Bulgakov es nuestro contemporáneo aunque esté muerto. Los verdaderos difuntos están más lejos” Cfr. David Medina Portillo, «Estrategias narrativas. Un solitario con buenos amigos conversación con Álvaro Enrigue», ob. cit.

evidenciaba que, aunque ser mujer u hombre pueda no marcar una modificación identitaria individual, la diferencia, en cambio, sí tiene relevancia con respecto al contexto social. De la misma manera el texto de Enrigue parece preguntarse si realmente da lo mismo o no ser griego o español más bien que alemán o mexicano o pertenecer a la aristocracia española del siglo de oro o a una familia de pastores nómadas de las estepas mongolas<sup>108</sup>.

Otra filiación literaria que está revelada, esta vez de manera explícita en el texto, es precisamente la mención a Francisco de Quevedo y a su obra<sup>109</sup>. No sólo al poeta se le concede el rango de personaje, sino que varios versos suyos están citados en el texto. A través de Quevedo, además, se le ofrece a Enrigue la posibilidad de llamar a colación a Petrarca, gracias a una comparación entre la escritura del italiano y las palabras del poeta español. Jerónimo, leyendo por primera vez los versos que Quevedo le había dedicado a su amante, los encuentra “fanfarrones y complicados, incomprensibles: el gorgorito de un necio que ha leído demasiado y que quiere que una lengua de caníbales como el español suene al Petrarca”<sup>110</sup>. Sin embargo, le bastan pocos minutos y una segunda lectura para convencerse de la maestría y de la belleza de la escritura<sup>111</sup>. La pregunta que surge

---

<sup>108</sup> “she began turning and dipping and reading and skipping and thinking as she read, how very little she had changed all these years. She had been a gloomy boy, in love with death, as boys are; and then she had been amorous and florid; and then she had been sprightly and satirical; and sometimes she had tried prose and sometimes she had tried drama. Yet through all these changes she had remained, she reflected, fundamentally the same.” WOOLF, Virginia, *Orlando. A Biography*, London, Hogarth Press, 1960, pgg. 214, 215.

<sup>109</sup> Con respecto a la importancia de Francisco de Quevedo en su formación literaria Enrigue revela que “Quevedo tarde o temprano siempre aparece explícita o implícitamente en todos mis libros. Indudablemente es el escritor al que más he leído en mi vida”, Cfr. Álvaro Enrigue en «Álvaro Enrigue, un incondicional del "reaccionario y asesino" que fue Quevedo», en *Diario Libre*, diciembre de 2013, en <https://www.diariolibre.com/opinion/lecturas/lvaro-enrigue-un-incondicional-del-reaccionario-y-asesino-que-fue-quevedo-JNDL413486> (24.06.18).

<sup>110</sup> Álvaro Enrigue, *Vidas perpendiculares*, ob. cit. pg. 149.

<sup>111</sup> “Me hallaba ante los trabajos de un monstruo o un endemoniado. Los poemas estaban dotados de una sobrenatural inteligencia de la servidumbre amorosa, una lucidez que transparentaba lo que tocaba, un conocimiento de sí tan profundo que me hablaba de mi desde adentro de mí mismo”, *Ibid.* pg. 150.

al leer el texto, pregunta sobre la cual Enrigue profundizará más en *Muerte súbita*, interpela el desajuste entre la bajeza de un hombre que llega a matar a su propio hijo o a emborracharse en las calles de Roma, y la maravilla de la belleza que sabe crear con sus palabras. “¿Cómo es que el mayor poeta erótico de la lengua era también el hombre más desagradable de su siglo?”<sup>112</sup>, se puede leer en la contraportada del libro. Esta pregunta no puede sino reflejar la opinión del autor que debe reconocer que Quevedo era “un hombre del imperio, muy conservador. [...] era antisemita y homófobo, como la mayoría en aquella época. [...]. Era un gran defensor del imperio desde valores católicos mal entendidos”<sup>113</sup>.

¿Cómo es, entonces, que los sonetos de un hombre parecido han contribuido a la difusión de la cultura moderna y barroca?<sup>114</sup> Esta pregunta sobre la modernidad, la verdadera naturaleza de sus orígenes, el valor de sus símbolos y su capacidad de trascender las condiciones históricas y culturales de su formación para convertirse en sistema hermenéutico es una de las interrogaciones que informan toda la obra de Enrigue y que el autor desarrolla a lo largo de todos sus textos.

Otra alusión textual que queda un poco más escondida es la de los *Hechos de los apóstoles*, que relatan la conversión de San Pablo, y al *Evangelio*. Sin embargo, aquí las citas de los textos sagrados sólo son tangenciales e indican un conocimiento histórico ya que, en realidad, la referencia al hombre epiléptico convertido por la doctrina cristiana en el santo que ha recibido la palabra de Dios en la ruta para Damasco se insiere en la investigación de Enrigue sobre los orígenes de la modernidad. En efecto, el autor de *Vidas perpendiculares* comparte la opinión de Lyotard sobre la influencia de San Pablo en la definición de los orígenes del recorrido moderno. Interrogado sobre la relación de sus personajes con la modernidad, Enrigue contesta que:

---

<sup>112</sup> *Ibid.* contraportada.

<sup>113</sup> Javier Yuste, «Álvaro Enrigue “No es casual que un mexicano escriba sobre decapitaciones”» en *El Cultural*, enero de 2014, en <https://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Alvaro-Enrigue/5784> (09.05.18).

<sup>114</sup> “Hay que tener en cuenta” dice Enrigue “que era el momento del surgimiento del barroco y de la implantación del soneto como vehículo máximo de la cultura”, *Ibidem*.

It comes down to where you want to draw the line of modernity: the debate is so wide and has existed for so long that it is almost a personal decision. I have a preference for a term used by academics to define those seventeenth-century braves who threw themselves onto the train of obsessive innovation: “early moderns.” It’s lovely, as the idea of modernity involves the faint smell of decadence; the notion of something newly born yet already rotting is elegant—and maybe it’s precise in political terms, since it is in this period that things went wrong forever. But I tend to prefer definitions that are a bit more extreme: Lyotard says that modernity began the moment that Saint Paul projected history as a line and not a circle, as something with a beginning and an end.<sup>115</sup>

La exploración narrativa de la vida de San Pablo antes de la fatídica conversión, por tanto, responde a una necesidad de conocimiento de los momentos que precedieron a la canonización de la figura santa celebrada por la doctrina. El partido de tenis de *Muerte súbita* permite a Enrigue reflexionar sobre la figura de Quevedo cuando todavía éste no era uno de los más celebrados iconos de la poesía española<sup>116</sup> y, de la misma manera, la reencarnación de Jerónimo en la chica griega enamorada del tejedor que luego será el padre de la fe cristiana, le da la oportunidad de imaginar las dinámicas y las razones que precedieron a la formulación de la estructura teórica destinada a cambiar el recorrido de la historia en los siglos venideros.

---

<sup>115</sup> Cfr. Scott Esposito, «Álvaro Enrigue by Scott Esposito», ob. cit. En efecto, el filósofo francés ha escrito que “Chez les modernes, depuis Paul et Augustin, l’émancipation promise était ce qui ordonne le temps au long d’une histoire ou, du moins, selon une historicité. Car la promesse exigeait le départ pour un voyage d’éducation, la sortie d’une condition d’abord aliénée, en direction d’un horizon de jouissance du propre ou de franchise” Cfr. Jean-François Lyotard, «La mainmise» en *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*. N°25, 1990. pp. 16-26, consultado en [https://www.persee.fr/docAsPDF/chris\\_0753-2776\\_1990\\_num\\_25\\_1\\_2551.pdf](https://www.persee.fr/docAsPDF/chris_0753-2776_1990_num_25_1_2551.pdf) (08.08.18).

<sup>116</sup> Respondiendo a una entrevista digital, Enrigue afirma que: “el Quevedo de la novela es un Quevedo anterior al Quevedo histórico y célebre, es todavía un muchacho que no sabe hacia dónde tirar. Me interesaba que su transformación en el monstruo de la moral imperial fuera no sólo posterior al juego, que fuera resultado del juego”, Cfr. Álvaro Enrigue en «Entrevista con Álvaro Enrigue» en *El país*, 22 de enero de 2014, en [https://elpais.com/cultura/2014/01/22/actualidad/1390410000\\_1390420670.html](https://elpais.com/cultura/2014/01/22/actualidad/1390410000_1390420670.html) (15.07.18).



Por último, cabe mencionar la referencia a las *Vidas paralelas* de Plutarco a las que remite, por asonancia, el título del texto de Enrígue. La elección de este título parece demasiado explícita como para ser casual e inocente. En efecto la obra del autor griego relata las vidas de veintitrés parejas de personajes ilustres, asociados a partir de cualidades ejemplares<sup>117</sup> que prevalecen sobre las diversidades y desconformidades que los alejan culturalmente.

Sin embargo, lo que le interesa a Plutarco, como revela él mismo en el proemio de las vidas de Alejandro Magno y Julio César, no es escribir historias,

sino vidas; ni es en las acciones más ruidosas en las que se manifiestan la virtud o el vicio, sino que muchas veces un hecho de un momento, un dicho agudo y una niñería sirven más para pintar un carácter que batallas en que mueren millares de hombres, numerosos ejércitos y sitios de ciudades. Por tanto, así como los pintores toman para retratar las semejanzas del rostro y aquellas facciones en que más se manifiesta la índole y el carácter, cuidándose poco de todo lo demás, de la misma manera debe a nosotros concedérsenos el que atendamos más a los indicios del ánimo, y que por ellos dibujemos la vida de cada uno, dejando a otros los hechos de grande aparato y los combates.<sup>118</sup>

Plutarco, por tanto, quiere resaltar esas características que convierten las simples existencias en vidas, así como lo hace Enrígue concentrándose en los detalles y las nimiedades que desde el comienzo definen la vida de Jerónimo y de sus avatares. Sin embargo, en este caso no se trata de vidas paralelas, sino perpendiculares o sea vidas que no son modélicas ni se emparejan ‘paralelamente’ a algún ejemplo de virtud o de moral sino que se disponen, con su existencia, de forma oblicua<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Teseo y Rómulo, por ejemplo, son respectivamente los primeros reyes de Atenas y Roma, Alejandro Magno y Julio César fueron grandes comandantes mientras, que Demóstenes y Cicerón representan dos ejemplos de habilidad oratoria.

<sup>118</sup> Plutarco, *Vidas paralelas*, tomo V, pg. 166, en <https://historicodigital.com/download/Vidas%20paralelas%205.pdf> (31.07.18).

<sup>119</sup> Con respecto a la oblicuidad, Enrígue escribe: “A veces escribir es un trabajo: trazar oblicuamente el camino de ciertas ideas que nos parece indispensable poner en la mesa”. Cfr. Álvaro Enrígue, *Hipotermia*, ob. cit, pg. 137.

con respecto a esos personajes que la historia ha convertido en figuras ejemplares (Jesús, Buda, Quevedo).

Los personajes biografiados por Plutarco son hombres ilustres, representativos por su integridad o sus vicios, y la narración que el autor griego hace de sus existencias sirve precisamente para presentarlos como arquetipos y ejemplos. Los protagonistas de Enríque, en cambio, no destacan por sus virtudes, más bien se caracterizan por sus debilidades y faltas. El tío de Jerónimo es un hombre estrafalario y amargado, el padre, don Eusebio, un mujeriego codicioso cuya moral se revela prácticamente inexistente, mientras que el otro padre de Jerónimo, Octavio es un personaje débil sin ninguna fuerza de voluntad. Jerónimo mismo en sus vidas pasadas no puede ofrecer muchos ejemplos de existencias edificantes, por su misma admisión nunca ha sido nada más que un asesino.

Pero esto tal vez se debe precisamente a una pérdida de fe y del valor de las figuras emblemáticas y del concepto mismo de modelo. En la obra de Plutarco los hombres ilustres son los que motivan y sustentan la escritura, además de protagonizarla. En el libro de Enríque, en cambio, Jesús, Quevedo o Buda están presentes pero la indiferencia con la que su existencia sólo está mencionada o, como en el caso de Buda, simplemente aludida, les otorga un papel cuya marginalidad evidencia la voluntad de organizar la narración alrededor de esas figuras menores que siempre pasan desapercibidas ante los ojos de la Historia. Aunque Saulo de Tarso tenga un rol un poco más relevante en la narración, su papel está subordinado al de Jerónimo. La presencia del futuro padre del catecismo cristiano es simplemente funcional para la narración de la vida griega de Jerónimo y, además, la figura que Enríque decide enfocar es la del hombre, más que la del santo.

Por otro lado, cabe preguntarse cómo sería posible seguir focalizando la narración sobre figuras que, a pesar de haber pasado a la Historia como modelos, en realidad, si se observan desde otro punto de vista –el de los hombres comunes y de las existencias cotidianas ignoradas por la Historia– manifiestan, todas ellas, faltas y fragilidades. Quevedo era un hombre despreciable, precisamente como el hijo que mata y Jesús simplemente un pobre rabí, un hombre ordinario y común, que sólo la catequesis ha convertido en el mesías. Así como Saulo no era nada

más que un tejedor epiléptico. Si estos son los modelos con los que hay que parametrizar la existencia, queda más claro porque las vidas relatadas por Enrígue se disponen de forma perpendicular y no paralela a los arquetipos ofrecidos por la tradición histórica o la exégesis religiosa. Ya no se pueden seguir los modelos porque los modelos mismos no son, en realidad, lo que se creía que fuesen.

La heterogeneidad temática, geográfica y cronológica que caracteriza las influencias literarias de Enrígue representa otro de los rasgos posnacionales que definen su escritura<sup>120</sup>. No sólo él mismo se comporta como un lector global que hace referencia, por su formación, a un mundo literario que no admite limitaciones de nacionalidad, forma o tiempo, sino que, al mismo tiempo, esto hace que sea un autor que escribe para un lector implícito global, o sea un lector culturalmente influido por aportes culturales diferentes y variados.<sup>121</sup>

La obra de Plutarco se define por su carácter biográfico. La elección, por parte de Enrígue, de nombrar su texto con un título que evoca precisamente uno de los primeros ejemplos de escritura biográfica, entonces, hace que el lector, ya desde la primera página, tenga una indicación sobre la actitud que debe tener con respecto a lo que se dispone a leer. La decisión de Enrígue no es inocente porque influye

---

<sup>120</sup> Edmundo Paz Soldán opina que: “Si la literatura es, sobre todo, el arte de construir un código cifrado sobre la base de otros múltiples códigos cifrados, entonces Enrígue sale más que airoso del desafío que se ha impuesto” Cfr. «Vidas perpendiculares, de Álvaro Enrígue», ob. cit.

<sup>121</sup> Bernat Castany Prado en su catalogación de los atributos que caracterizan la figura de autor en la época prenatal, nacional y posnacional evidencia que, en la época nacional, la homogeneidad de la población para la cual se escribía generó autores poco problemáticos desde el punto de vista de la identidad nacional y cultural y, por lo tanto, provocó unas escrituras que no se focalizaban en la indagación sino en el fortalecimiento de los rasgos que generaban sentido comunitario compartido. En la era posnacional, en cambio, “la aparición de mercados globales, los avances en transportes y comunicación, la aparición de riesgos globales, los fenómenos migratorios masivos o la consolidación de una economía global, han sentado las bases para que se genere una comunidad imaginada global. [...] Esto hecho hará que, conscientemente o inconscientemente, muchos autores escriban sus obras pensando en un lector implícito mundial. Auténtica revolución literaria que ha supuesto [...] Una mundialización de las influencias literarias, una relativización de los propios presupuestos culturales, estéticos o éticos, un esfuerzo de diafanidad cultural que nunca se daría en una novela dirigida exclusivamente a un público nacional y un intento de generar una síntesis estética, cultural, identitaria, ética y política que represente e incluya a cualquier lector potencial” Bernat Castany Prado, *Literatura posnacional*, ob. cit, pg. 194.

en la postura de quien se dispone a la lectura, estableciendo desde el principio el marco dentro del cual se deberán interpretar los hechos<sup>122</sup>.

Como se decía al comienzo de esta sección, en la obra de Enrígue, el manejo de la forma y su relación con el contenido, son un mecanismo fundamental y consciente para la creación de significado. La ambivalencia y descodificación de los géneros se inserta en el mecanismo de investigación de la relación que queda entre estos dos aspectos del texto.

Carlos Fuentes ha subrayado que la novela depende del grado de confianza que el lector le da al autor<sup>123</sup> y aquí se ve que Enrígue está jugando con la atención de su

---

<sup>122</sup> El escritor mexicano Mario Bellatin (1960) hace, en sus textos, precisamente lo contrario. La falta absoluta de referencias cronológicas y geográficas que caracteriza algunos de sus textos y que recuerda el intento de alcanzar el cronotopo cero buscado por los autores de *Crack*, responde, según afirma el mismo autor, a una voluntad de no influir en la percepción del lector y dejar que este elabore el texto y lo interprete de manera libre. A Bellatin le interesa investigar la relación que se establece entre lector, texto y autor para “indagar las razones por las que un texto literario puede funcionar, independientemente de los valores extras que la tradición impone” Cfr. Mario Bellatin, «Intento crear textos al margen de los cánones: Mario Bellatin» entrevista en *La Jornada*, 13 noviembre 2000, <http://www.jornada.unam.mx/2000/12/13/06an1clt.html>, por esto dice que: “aunque todos mis libros tienen un tiempo y un espacio definidos— yo no tengo por qué transmitirlos al lector. Esto le quita posibilidades y resonancias. Al momento de concentrarlo, lo que siempre trato de evitar es que los libros tengan una sola lectura” Mario Bellatin, «Mantener el no-tiempo y el no-espacio Una conversación con Inés Sáenz» en *Fractal*, n. 72, enero- abril 2014, pg. 104. Bellatin intenta no influir en la interpretación del lector para evitar que el texto se transforme en esa historia única que, como explica Chimamanda Ngozi Adichie, puede representar un peligro si se descontextualiza y se convierte en ideología. Enrígue, en cambio, parece dar un paso más adelante convocando al lector y obligándolo a participar activamente en la toma de conciencia de las anomalías y las parcialidades que caracterizan la escritura biográfica y la creación de las existencias emblemáticas y modélicas. El autor de *Vidas perpendiculares* desafía al lector orientando su interpretación y llevándolo a concentrarse en los rasgos biográficos del texto sólo para quitarle, sucesivamente, el suelo debajo de los pies presentándole un libro que, aunque intente cumplir con esa función, no lo logra y al final se revela ser una obra híbrida que queda entre la biografía, la autobiografía y la autoficción sin encajar precisamente en ninguna de estas etiquetas. Así como en *El cementerio de sillas* se ponen de manifiesto los mecanismos que subyacen la escritura de la historia y la construcción artificial de la tradición, aquí quedan expuestos los dispositivos que caracterizan la elaboración y las razones de las formas biográfica y autobiográfica para revelar las problemáticas que éstas conllevan.

público mezclando las narraciones y los lugares de enunciación y haciendo que sea imposible atribuirle autoridad a ninguna de las voces que relatan.

La que al principio parecía ser la escritura de un biógrafo incierto que intentaba reconstruir la trayectoria vital de Jerónimo a partir de los objetos y los documentos que quedaban de su vida<sup>124</sup>, resulta ser precisamente la narración hecha por el mismo Jerónimo, cuyos recuerdos antecedentes la llegada de las primeras memorias pasadas no están tan claros. Biografía y autobiografía se confunden porque la falta de conciencia de Jerónimo en relación a los primeros años de su existencia tapatía lo obliga a interrogar las correspondencias familiares y los objetos de su niñez para reconstruir su vida como si fuera la de otra persona. Sin embargo, cabe sospechar que todas sus evaluaciones, deducciones e interpretaciones están viciadas por los odios y los rencores acumulados en los años de la infancia/adolescencia<sup>125</sup>. Nuevamente, como al principio del libro, el lector no sabe si puede confiar o no en la legitimidad de la escritura.

Según Lejeune, la autobiografía debe realizar dos condiciones de identidad: una entre el autor y el narrador y otra entre el narrador y el personaje principal. Estas condiciones son imprescindibles para que se pueda hablar de escritura autobiográfica y para que se realice el pacto autobiográfico con el lector: “Una identidad es o no lo es. No hay gradación posible, y toda duda implica una conclusión negativa.”<sup>126</sup> El lector, por tanto se encuentra ante un revés. Por un lado se le dice que lo que está leyendo es una autobiografía, y, en efecto, el texto

---

<sup>123</sup> Cfr. Carlos Fuentes, «Las vidas de Álvaro Enrigue», ob. cit.

<sup>124</sup> David Toscana define el libro de Enrigue como “una especie de biografía chismosa que eventualmente se va a romper con los recuerdos de Jerónimo sobre sus vidas anteriores” y con respecto a su estilo afirma: “Cuenta historias de las que pareciera no ser dueño, pero hurga en ellas para adentrar inevitablemente al lector en el mundo que ha escrito” Cfr. Álvaro Enrigue en «La Cátedra UANL-Anagrama presentó "Vidas perpendiculares", del escritor Álvaro Enrigue» ob. cit. la opinión del escritor regiomontano confirma la impresión de que ni siquiera el autor esté al tanto de la vida que está relatando.

<sup>125</sup> El mismo Enrigue afirma que: “El padre de Jerónimo es un molinero histórico de Saltillo, aunque todo esto muy machacado por la creación literaria, y es un hombre siniestro que en realidad no era así, solo que su hijo lo ve así”, *Ibidem*.

<sup>126</sup> Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico*, en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pg. 52.

respetar muchas de las características de esta tipología (es un relato retrospectivo, que una persona hace de su existencia poniendo el acento en el desarrollo de su personalidad<sup>127</sup>, la narración es autodiegética). Por el otro, el texto no respeta una de las condiciones fundamentales, o sea la coincidencia entre autor y narrador ya que no sólo Enríque no es Jerónimo<sup>128</sup>, sino que tampoco éste es un personaje real, negando así una de las condiciones de la escritura autobiográfica. Al mismo tiempo, aunque el lector aceptara el hecho de que está leyendo una falsa autobiografía o una autobiografía ficcional, tampoco esta podría satisfacer la condición establecida por Lejeune. El crítico francés escribe que una identidad es o no lo es y no hay otra posibilidad. Sin embargo la existencia de Jerónimo, y la pluralidad de sus identidades demuestra precisamente lo contrario. Independientemente de los que sean los rasgos que pueden definir una identidad, Jerónimo los ha experimentado todos, por tanto, su identidad es, y al mismo tiempo no es, lo que ha sido en la vida anterior o lo que será en la siguiente. Enríque juega con el lector no sólo cuestionando la validez de la escritura autobiográfica, al socavar la credibilidad del pacto autobiográfico, sino también poniendo en tela de juicio el concepto de pacto narrativo. De hecho, aunque el texto sea ficcional, el lector está convocado a enfrentar la que antes se presenta como una escritura biográfica para luego aclarar los rasgos de su ficcionalidad y convertirse hacia el final en narración autobiográfica. En distintas ocasiones el autor ha declarado que la escritura ficcional le sirve para reflejar sobre la realidad<sup>129</sup> y en este caso el texto de *Vidas perpendiculares* ofrece la posibilidad de una reflexión sobre la construcción del mito y de las figuras ejemplares.

---

<sup>127</sup> “la définition de l'autobiographie serait: [...] Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.”, *Ibid.* pg. 14.

<sup>128</sup> Aunque el mismo autor reconoce que hay rasgos autobiográficos que fundamentan la construcción de la historia ya que: “Las sorpresas de Jerónimo al llegar son las sorpresas de mi padre y su escuela, que es la escuela de la novela, es lo que hoy es el Museo de Cera”, Cfr. Álvaro Enríque en «La Cátedra UANL-Anagrama presentó "Vidas perpendiculares", del escritor Álvaro Enríque», ob. cit.

<sup>129</sup> “What I care about is not the historical incidents of a period but the space between the reader and the book, in which those incidents become a meditation on the way we do things in the

Sin embargo, la tensión de los rasgos que definen los géneros no es la única manera en la que Enrigue juega con la forma del texto para empujarlo hacia sus límites y revelar los mecanismos que fundamentan la creación de sentido. En la contraportada del libro se define *Vidas perpendiculares* como una “novela cuántica” y el mismo Fuentes opina que la simultaneidad de las épocas y de los lugares que se presentan en el texto, sin prestarle atención a ningún tipo de clasificación histórica o nacional, representa una estética que

Obedece a múltiples transformaciones que asociamos con la revolución del conocimiento en el siglo XX. [...] Su novela pertenece al universo cuántico de Max Planck más que al universo relativista de Albert Einstein: un mundo de campos coexistentes en constante interacción y cuyas partículas son creadas o destruidas en el mismo acto.<sup>130</sup>

La novela por tanto se caracteriza por una forma cambiante que reconoce en la casualidad y en el azar, más que en la estructuración, su naturaleza. De hecho, la definición de “novela” utilizada para el texto de Enrigue interviene a la hora de pensar una clasificación para un libro que no encuentra, en las formas canónicas de la tradición literaria, ninguna correspondencia. El autor mismo pone en cuestión el uso de este encasillamiento porque afirma que la novela es un género emparentado con el discurso nacional y por tanto conservador<sup>131</sup>, mientras que su texto parece huir de toda posibilidad de acercamiento a la idea de nación.

Al comienzo de este análisis se ha puesto de manifiesto la importancia del contraste entre forma y el contenido, sin embargo, luego se ha demostrado como,

---

present” Cfr. Scott Esposito, «Álvaro Enrigue by Scott Esposito», ob. cit. También se puede encontrar la expresión de esta opinión en: Sandra Sánchez Galdoz, (edición), «Álvaro Enrigue: Una novela siempre debe ser un reto a la imaginación de lector» en <https://www.youtube.com/watch?v=HQm6D2hD3Ww> (22.08.18).

<sup>130</sup> Cfr. Carlos Fuentes «Las vidas de Álvaro Enrigue», ob. cit. En efecto Einstein, escribía, comentando la muerte de Michele Besso, que “People like us, who believe in physics, know that the distinction between past, present and future is only a stubbornly persistent illusion”, Cfr. Albert Einstein, «Letter to Vero and Bice Besso», March 21, 1955, Einstein Archives, 7-245.

<sup>131</sup> Cfr. Álvaro Enrigue en «La Cátedra UANL-Anagrama presentó "Vidas perpendiculares", del escritor Álvaro Enrigue», ob. cit.

el contenido del texto, la historia de Jerónimo y de sus repetidas existencias caracterizadas por la relación conflictual con el padre, se enmarca en un contexto de interpretación estructuralista. Jerónimo alcanza definir su identidad y estructurar su subjetividad sólo resolviendo el contraste con el padre, o sea aceptando esa ley significativa que le permite abandonar el estado de naturaleza y las identificaciones imaginarias de las vidas pasadas ingresando en el campo de los significados simbólicos, el mundo de la cultura y de la civilización. Cuando no termina aceptando esta imposición muere. De este modo Enríque parecería afirmar la fe en la existencia de una estructura abarcadora que determina los límites y las características de lo que es la cultura y, por tanto, define una forma única y fija para el concepto de civilización. Sin embargo, la composición del texto desmiente esta perspectiva. El estiramiento de los géneros, los desafíos al lector y la simultaneidad de los episodios son sólo algunos aspectos de la heterogeneidad formal del libro.

En la narración se suceden momentos de escritura epistolar, poesía, y hasta hay una lista con las instrucciones para cazar un monje que se parece más a un documento formal que a una simple anotación. Estas tipologías se mezclan con momentos más propiamente narrativos o descriptivos. Hay capítulos largos y otros que sólo se componen de un párrafo o hasta una frase. La mayoría de los capítulos no tienen título, pero algunos, en cambio, sí y se trata de palabras únicas como “Soledades” o “Variaciones” que parecen indicar más bien descripciones de composiciones musicales. Otros tienen como título el nombre de uno de los personajes del texto –“Mercedes”, “Octavio”, “Severo”– y la brevedad del texto que encabezan hace pensar en las didascálicas de un retrato que luego será representado con palabras en el cuerpo del capítulo<sup>132</sup>.

La palabra, por tanto, evoca el arte y la música, intentando convertirse en arte y en música. Además, el texto convoca, en su composición también alusiones formales al séptimo arte, valiéndose de técnicas y recursos característicos del discurso cinematográfico. Cuando las incursiones del pasado en el presente empiezan a

---

<sup>132</sup> Sin embargo, luego, el texto desmiente esta hipótesis porque los capítulos no contienen las descripciones de las personas cuyos nombres sirven de título sino narraciones de acontecimientos que se desarrollan entre esa persona y Jerónimo.



realizarse dentro del mismo capítulo o del mismo párrafo, los saltos a menudo están conectados por palabras o referencias a conceptos compartidos por los dos momentos históricos, como se ha visto en el caso de la salida de Filadelfia que relaciona la vida griega de Jerónimo con un presente en el que la tía Matilde deja su ciudad para ir a visitar al nieto. Hay, incluso, ciertos momentos en los que el cambio de tiempo y de escena se da de manera tan cortante que las narraciones de los dos actos (el del pasado y el del presente) se suceden desarrollándose alrededor de un mismo elemento que, cerrando la primera secuencia y abriendo la segunda, funciona como pivote que atestigua la continuidad no discreta del tiempo y de los momentos históricos.

Uno de los ejemplos más claros de esta técnica, pero no el único, se presenta cuando la abuela de Jerónimo descubre que la madre dejaba solos a él, a Miguelito y a Severo en la Ciudad de México para transcurrir el fin de semana con Octavio y decide solucionar el asunto. En la escena que cierra el capítulo que relata esta situación, los niños se están lavando los dientes cuando suena el timbre del departamento. La imagen que inaugura el capítulo siguiente es la de una puerta que se abre. Sin embargo la escena que se presenta no es la de la noche mexicana que esconde la ira de la abuela llegada al departamento, sino el mediodía soleado de un lejano pasado griego descrito en primera persona (y no ya en tercera) por una voz femenina.

[los niños] Se bañaron y se pusieron la pijama rapidito para asegurarse de estar ya encerrados cuando pasara lo que tuviera que pasar. Hacían fila para lavarse los dientes cuando lo que sonó no fue el teléfono, sino el timbre.

ESTABA TAN BRAVA EN MI ANSIEDAD que llegué a la puerta antes de la criada. Me deslumbró el fogonazo del sol de mediodía saqueando el patio de modo que tardé un poco en reconocer al olivero.<sup>133</sup>

Este método narrativo corresponde a la técnica del *match cut* (o continuidad cinematográfica) utilizada en la producción cinematográfica. Un *match cut* visual

---

<sup>133</sup> Álvaro Enríque, *Vidas perpendiculares*, ob. cit. pgg. 104, 105.

“is achieved when the image at the end of one scene "matches" the incoming image of the next scene”<sup>134</sup>. Así como los títulos de los capítulos breves citados antes habían establecido un parentesco en la capacidad representativa de palabra, el sonido y el dibujo, también en el caso del empleo del *match cut*, la escritura subraya la flexibilidad del límite que la separa de otra forma de representación o sea la imagen.

Otra técnica que permite emparejar escritura e imagen cinematográfica es el uso constante de prolepsis y analepsis. Los repetidos flashback y flashforward que le permiten a la narración moverse sin limitaciones entre las distintas fases históricas, le dan al autor una libertad total en la disposición del tiempo separando la realización de la trama de la necesidad de emparejar tiempo y lugar respetando la idea bachtiniana de cronotopo<sup>135</sup>.

En México, la búsqueda de un cronotopo cero que no obligara a los escritores a concentrar sus narraciones en las temáticas y en los recursos formales que caracterizarían sus trabajos como mexicanos o latinoamericanos ya había sido reivindicada por los autores de *Crack*<sup>136</sup> que, a través de la dislocación territorial y

---

<sup>134</sup> Cfr. Jennifer van Sijll, *Cinematic Storytelling: The 100 Most Powerful Film Conventions Every Filmmaker Must Know*, Michael Wiese Productions, 2005. Susan Hayward, además, precisa que “The cut matches the two shots and is consistent with the logic of the action. This is a standard practice in Hollywood film-making, to produce a seamless reality-effect”. Susan Hayward, *Cinema studies, the key concepts*, London, Routledge, 2000, pg. 213. Ejemplos célebres de match cut en el cine son: una de las escenas iniciales de *2001: odisea del espacio* que cierra el primer tramo de la película con la imagen del hueso lanzado por uno de los primates que queda suspendido en el aire y antes de que caiga la secuencia sucesiva se abre con la imagen de un transbordador espacial de forma alargada flotando en el espacio, o el comienzo de *Indiana Jones y la última cruzada* donde la adolescencia del protagonista termina con la imagen de un sombrero que le tapa la cara y la escena siguiente se abre mientras que Indiana se quita el mismo sombrero revelando su cara de hombre adulto. Cfr Cecilia Gómez (post) «MATCH CUT: The Art of Cinematic Technique» en <https://vimeo.com/188527960> (24.08.18).

<sup>135</sup> Cfr. Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, España, Taurus, 1991.

<sup>136</sup> El manifiesto del *Crack* recita: “Al lado de esta tradición que tiene su esplendor con Yáñez y Rulfo, como ya dijimos, los novelistas del *Crack* guardan reverencia por esas contadas obras llamadas *Farabeuf*, *Los días terrenales*, *La obediencia nocturna*, *José Trigo*, *La muerte de Artemio Cruz* y unas cuantas más. Pero, y desde entonces, ¿qué pasa? ¿Cuáles son esas otras obras ejemplares de nuestra literatura o, por lo menos, ¿cuáles son esos relatos en que nosotros, autores

temporal escenificada en sus novelas, tomaban distancia de la necesidad de adaptar su estilo y su escritura a los cánones establecidos por la tradición nacional y por la necesidad comercial de seguir practicando el estereotipo que veía la literatura mexicana, y latinoamericana en general, como una expresión narrativa de ese realismo mágico, real maravilloso y barroco que al seguir siendo utilizados como simples ejercicios estético-comerciales sin tomar en cuenta su relación con la realidad, se habían vaciado de capacidad significativa e innovadora.

Sin embargo, Enrigue aquí parece dar un paso más adelante. La sincronía cronológica que caracteriza su libro responde a las transformaciones científicas que han revolucionado la manera de entender la realidad y también hay que considerar el papel de las nuevas tecnologías y del contexto internacional globalizado en el que se insiere la escritura de Enrigue.

Las modificaciones de la comunicación virtual, llegadas con los avances tecnológicos, han generado una nueva manera de relacionarse con la temporalidad, ya que en el mundo de internet las conexiones creadas por la red eliminan la distinción geográfica y el lugar desde donde se digita pierde importancia cuando se navega en el océano de la red<sup>137</sup>. El tiempo, por tanto, ha

---

nacidos en los años sesenta, podemos hoy día abreviar o siquiera encontrar un modelo digno como para pretender quitarle la vida y, acto seguido, usurparle un trono? No los hay; han ido muriéndose de anemia y autocomplacencia. Los riesgos y el deseo de renovación han languidecido. Una laguna de varios lustros empantana de ausentismo el entorno de las letras [...]. La pía cadena de novelas legítimamente "profundas", pues, sufre un descalabro cuando las editoriales grandes comienzan a titubear hace algunos años y prefieren venderle al público títulos apócrifamente "profundos", apócrifamente literarios, dándoles así a los lectores cantidad inenarrable de "gatos por liebres" y desactivando de paso la avidez de exigencia que textos como *Rayuela*, *La vida breve* o *Cien años de soledad* redituaban. El fenómeno se vuelve hoy día tan portentoso y evidente que no queda sino decir que es un asunto lamentable. Sin embargo, los novelistas del Crack sueñan que en alguna parte de nuestra República Iletrada existe un grupo de lectores hartos, cansados, ahídos de tantas concesiones y tantas complacencias. Ellos, ustedes, ya no pueden ser engañados. Las concesiones, repito, los desconcierta y no los lleva sino a pensar que su propia capacidad está siendo menoscabada." Cfr. Eloy Urroz, «Genealogía del crack» en *Manifiesto del Crack*, *Lateral*. Revista de Cultura. N. 70 octubre de 2000.

<sup>137</sup> Viajando en el barco que lo llevará a América, al reino de Nueva España y de ahí a Puebla de los Ángeles, Cristophorus Gaaramanjik reflexiona así: "Al momento en que la lógica de la mar abierta y su encierro se cierce sobre todos los tripulantes, las certezas que valían en el puerto son

perdido su capacidad discreta hecha de instantes que se suceden y se ha convertido en un instante único que, precisamente al ser caracterizado por la indistinción abandona su valor cronológico. Según Vicente Luis Mora todo esto daría lugar a un vuelco del concepto de cronotopo generando más bien un topocrono, o sea, una estructura narrativa que hace primar el tiempo con respecto al espacio.

Si en la construcción bajtiniana era el espacio, al menos en algunos tramos, lo esencial para la ‘unidad artística, importancia temática e importancia figurativa’ [...] es ahora el tiempo el que configura con más propiedad algunas manifestaciones literarias [...] en numerosas obras parece ser el tiempo la coordenada decisiva y predominante.<sup>138</sup>

Cabría preguntarse si el concepto de topocrono realmente le da un vuelco a la teorización de Bajtín o si sólo contribuye a ensanchar el número de casos estudiados por el crítico ruso contemplando la posibilidad de una coherencia cronotópica entre un espacio globalizado y un tiempo uniformado e indistinto, sin embargo lo que importa aquí es señalar la importancia de estos factores para la escritura de Enrigue y el avance que este autor da con respecto a las búsqueda de los escritores del *Crack*. Ya no se trata de ensayar un cronotopo cero sino de encontrar una nueva modalidad expresiva que permita dar cuenta de una realidad en la que las categorías de tiempo y espacio necesitan ser pensadas y relatadas con una nueva flexibilidad. En efecto, a pesar de que Enrigue haya manifestado en

---

reemplazadas por otras más propias de la comunidad más elemental: las jerarquías, nacionalidades y genealogías se emborronan a favor de los odios, las lealtades y otros valores más prácticos. La naturaleza y su culto aglutinan las creencias porque no hay rey o doctrina capaz de competir con el poder magnífico de la tormenta. El mundo es un grupo de hombres dispuestos a sobrevivir y nada más. Álvaro Enrigue, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pgg. 83, 84.

<sup>138</sup> Luis Vicente Mora, «El topocrono del ningún lugar virtual y la reordenación del tiempo en la narrativa hispánica contemporánea», en Erica Duarte, (ed.), *Los meridianos de la globalización*, Belgio, UCL Presses Universitaires de Louvain, 2015. pg. 132, 133.

distintas ocasiones su falta de fe en la reencarnación, ha declarado que el concepto le interesaba por el increíble potencial expresivo que conlleva<sup>139</sup>.

Lo que Enrigue parece buscar es el logro de una simultaneidad de pluralidades cronológicas y, al mismo tiempo, geográficas y de perspectivas.

La polifonía que resulta con esta escritura crea un sujeto múltiple que pone en crisis el sujeto centrado típico del discurso moderno y del ego burgués<sup>140</sup>. La individualidad que buscaba en la solidez identitaria la certidumbre de su existencia se derrumba y, con ella, el discurso monolítico y centralizado del que era testigo.

También hay que destacar que, si los escritores del *Crack* rechazaban hablar de su país, esto ya no es cierto en los libros de Enrigue. Como ya se ha señalado, a este autor le gusta hablar de México y la escritura le sirve precisamente para reflexionar también sobre esta realidad.

González Boixo apunta que los escritores de la que él, con otros, define la Generación Inexistente –generación a la que, según algunas clasificaciones<sup>141</sup>,

---

<sup>139</sup> “Definitivamente no creo en la reencarnación, Impensable, ¡pero qué oportunidad ofrece para trabajar con el tiempo literario”, Cfr. Álvaro Enrigue en «Entrevista con Álvaro Enrigue» ob. cit.

<sup>140</sup> Lo que Jameson define como el “fin de la mónada” o sea el “descentramiento del sujeto antes centrado, esto es, de la monada” es el final de lo que para el crítico estadounidense, que se apoya también en las teorías de Lacan (según el cual la identidad es la primera forma de locura), representa la conclusión de “las psicopatologías de este ego”. Las implicaciones son muchas y variadas: la imposibilidad de toda forma de individualidad, de un estilo como algo único y personal o la liberación de la angustia y, más en general, de todo tipo de sentimiento. En efecto, sigue explicando Jameson, “la fragmentación del sujeto desplaza a su alienación” (Cfr. Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, ob. cit. pgg. 22 ss.) De hecho, los personajes de Enrigue no están angustiados por las problemáticas identitarias y aunque algunos de ellos (Jerónimo mismo o los personajes de *El cementerio de sillas*) estén en busca de sus orígenes, no viven esta investigación como la consecuencia de una alienación de la realidad o de ellos mismos, sino que la conciencia de la perpendicularidad de sus existencias les permite la ventaja de una mirada crítica e irónica sobre la realidad en la que están metidos.

<sup>141</sup> Cfr. Jaime Mesa, «100 protagonistas de la generación inexistente» en <http://literalmagazine.com/100-protagonistas-de-la-generacion-inexistente/> (15.05.18). Tryno Maldonado hasta considera que *La muerte de un instalador* es la obra inaugural (o de clausura de la generación precedente) de esta nueva generación de autores “que comenzó a escribir y a publicar sin la sombra de una figura patriarcal y hegemónica que ejerciera no sólo influencia

pertenece también Enrigue— están acomunados por un abandono de la literatura nacional<sup>142</sup>. Sin embargo, esta ya no es una consigna que reivindique la libertad del autor con respecto al ejercicio literario de la mexicanidad, sino que es simplemente la expresión de la toma de conciencia de la fragmentación de la sociedad mexicana, sociedad cuya heterogeneidad impide hablar de una mexicanidad única<sup>143</sup>. Jaime Mesa, otro joven narrador de la Generación Inexistente, afirma que:

Ya no existe lo nacional que en el pasado unificaba. Ahora existe lo global [...] los autores que opten por la búsqueda del Nuevo Tema Mexicano se encontrarán con la dificultad, imposibilidad o virtud [...] de que hoy en día no existe un solo México o dos, como en tiempos del Tema de la Revolución, sino diez o quizá más.<sup>144</sup>

Esto abre a los autores la posibilidad de “escribir de México, a pesar de México, o sin México indistintamente”<sup>145</sup>.

La pluralidad y la coexistencia que definen los textos de Enrigue, por un lado son expresión de los procesos de globalización y disolución de las fronteras

---

estética sino, de hecho, un poder fáctico decisivo” Cfr. Tryno Maldonado, «Una generación inexistente» en <http://www.m-x.com.mx/2013-04-07/una-generacion-inexistente-por-tryno-maldonado/> (15.08.18).

<sup>142</sup> Según Abelardo Villegas, a partir de los años 60 las manifestaciones nacionalistas, tanto en el ámbito artístico como en el filosófico, han empezado a ser abandonadas (Cfr. Abelardo Villegas, *El pensamiento mexicano en el siglo XX*, ob. cit) sin embargo, como señala Patricia Cabrera López, la relación entre las temáticas nacionalistas y las universalistas ha animado el panorama literario mexicano desde las primeras décadas del siglo XX, de acuerdo con las relaciones de poder y subordinación que, en el campo literario, han estructurado las dinámicas de creación y superación de los paradigmas artísticos. Cfr. Patricia Cabrera López, *Una inquietud de amanecer*, México D.F. Plaza y Valdés, 2006.

<sup>143</sup> Cfr. José C. González Boixo (ed.) *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, ob. cit. pgg.7-25.

<sup>144</sup> Cfr. Jaime Mesa, «La generación inexistente» en *Laberinto*, suplemento cultural de *Milenio* 29.03.2008, [http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id\\_desplegado=14705](http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=14705) (15.05.18).

<sup>145</sup> *Ibidem*.

geográficas, temporales e identitarias; rasgos posmodernos que expresan la crisis que, a partir de la muerte de Dios proclamada por Nietzsche, está cuestionando los principios base de la modernidad y del pensamiento occidental. Por el otro, estas características de la escritura del autor de *Vidas perpendiculares* son expresión de esa misma heterogeneidad, multiplicidad y variedad que caracterizaba las sociedades precolombinas en general y la mexicana en particular, antes de la llegada de los conquistadores. Esta diversidad ha sido silenciada con la aplicación del sistema hermenéutico impuesto por los imperios occidentales, pero, como ha demostrado Cornejo Polar estudiando el contexto peruano, sigue vigente.

En efecto, también en el libro de Enrigue, la presencia de las múltiples manifestaciones de un pasado que sigue entrometiéndose en el presente indica la importancia de que este pasado ha tenido, y tiene, en la formación actual de la identidad de Jerónimo pero también su co-existencia con el presente. Para Jerónimo el pasado no es simplemente algo que queda abandonado en las lejanías de los recuerdos, es una entidad que siempre es presente (en el doble sentido de que 'es' y 'está' presente), un componente activo en la cotidianidad de su existencia, un aporte fundamental en la definición de su ser.

Es preciso destacar que en el último capítulo del libro la injerencia de los recuerdos en la vida actual del chico es tan frecuente que dificulta la lectura y casi impide seguir adelante, generando en el lector una reflexión sobre la posibilidad de que, por importante que pueda ser –y siga siendo– el pasado en la definición de la identidad actual, su excesiva intrusión impide llevar adelante el desarrollo de la historia personal.

Retomando el discurso sobre el contraste entre forma y contenido en *Vidas perpendiculares* cabe reflexionar sobre la heterogeneidad formal del texto. Así como se ha intentado demostrar, el empleo de distintos estilos, la mezcla de géneros y la puesta en tela de juicio de esos mismos géneros<sup>146</sup>, la mezcla de pasado y presente, tercera persona o primera persona, identidades, lugares de la

---

<sup>146</sup> “No es tiempo de mandar al diablo los géneros porque en realidad nunca han existido del todo, los géneros son una cosa que hacen los libreros y los editores para tratar de empaquetar un producto”, Cfr. Álvaro Enrigue en «La Cátedra UANL-Anagrama presentó "Vidas perpendiculares", del escritor Álvaro Enrigue», ob. cit.

enunciación y puntos de perspectiva, determinan una construcción narrativa caracterizada por la casualidad y la falta de ajuste en ningún marco estructural reconducible a una forma definida. Todos estos componentes se disponen en el texto de una manera que recuerda una disposición rizomática. La metáfora del rizoma que, en la conceptualización de algunos filósofos posestructuralistas<sup>147</sup> se opone a una forma de pensamiento arborescente, o sea lineal y orientada, se caracteriza precisamente por la falta de orden en su despliegue. Así como los elementos de una frase que, estando relacionados por la conjunción, manifiestan igualdad jerárquica y una disposición no sometida a la necesidad de satisfacción de un orden superordinado, también los elementos del texto de Enríque parecen organizarse en el libro según un orden no preestablecido y no jerarquizado. Novela, poesía, relato se alternan según lo que le da la gana al autor, pero no hay una condición de necesidad que motive su sucesión. Esto abre enormemente las posibilidades expresivas de la escritura porque conjunción no significa sólo casualidad y falta de estructura o jerarquía, sino también eliminación de los conceptos de inicio y fin. Si la adición de las distintas partes corresponde a la lógica de la conjunción (y...y...y) no hay limitaciones en la posibilidad de sumar elementos y tampoco hay una razón que ordene la suma al comienzo o al final de la serie, por tanto es imposible establecer su inicio o conclusión. Esto conlleva también que resulte impensable establecer la centralidad de un elemento y la consiguiente clasificación de lo demás. El rizoma no elimina la identidad de los distintos elementos, pero le quita importancia. No llega al punto de suprimir la

---

<sup>147</sup> En el capítulo sobre el rizoma que abre *Mil Mesetas* Deleuze y Guattari escriben: “El Anti Edipo lo escribimos a dúo. Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos. Aquí hemos utilizado todo lo que nos unía, desde lo más próximo a lo más lejano. Hemos distribuido hábiles seudónimos para que nadie sea reconocible. ¿Por qué hemos conservado nuestros nombres? Por rutina, únicamente por rutina. Para hacernos nosotros también irreconocibles. Para hacer imperceptible, no a nosotros, sino todo lo que nos hace actuar, experimentar, pensar. Y además porque es agradable hablar como todo el mundo y decir el sol sale, cuando todos sabemos que es una manera de hablar. No llegar al punto de ya no decir yo, sino a ese punto en el que ya no tiene ninguna importancia decirlo o no decirlo” y en éste primer párrafo de la obra ya quedan explicado todos los rasgos que definen la disposición rizomática. G. Deleuze, F. Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, PRE-TEXTOS, 2004, pg. 9.



posibilidad de decir “Yo”, sino que lo vuelve innecesario. La forma de la novela de Enrigue, rechaza todo intento de asimilación en un andamio estructural que pueda determinar los rasgos que la caracterizan y según los cuales debe desarrollarse. Como ha señalado Guadalupe Nettel, la hibridez formal es la característica que define la escritura de Enrigue y esta propiedad impide encerrar en una etiqueta la pluralidad heterogénea de lo que es. De este modo, aunque el texto no elimine la existencia de los distintos géneros y técnicas de escritura, los vuelve innecesarios, subrayando la artificialidad de su clasificación.

Si la estructura del libro señala la inutilidad de las afirmaciones identitarias se crea, en cambio, una fuerte discrepancia con el contenido del libro. Jerónimo lucha durante toda su vida para alcanzar una identidad definida, una posibilidad de decir “yo” que lo lleve a inserirse en el contexto cultural en el que vive. La búsqueda de un sistema en el que desarrollar su propia personalidad es el intento que persigue, antes observando las distintas proyecciones identitarias de sus vidas pasadas y luego llevando hasta el desenlace final el conflicto con el padre que lo acosa desde el comienzo de los tiempos. Sin embargo, aunque la narración de la novela de Enrigue indique, al final, el logro de esta condición, la pluralidad rizomática de su desarrollo niega este resultado y hasta la posibilidad de que pueda realizarse. La palabra narrativa (*parole*) de *Vidas perpendiculares* logra expresar significado no sólo afuera de la lengua (*langue*), sino precisamente en oposición a ésta. El texto del libro que describe la vida de Jerónimo Rodríguez Loera rechaza conformarse a toda regla sin, por esto, volverse esquizofrénico.

Por un lado esta modalidad de escritura cuestiona la capacidad de las palabras de decir lo que su mismo contenido expresa y también con respecto a su efectivo poder de dar cuenta de la realidad. Por el otro, esta consideración queda confirmada por la evidencia de una falta de correspondencia entre la realidad de la situación étnica y sociocultural mexicana y los discursos patrióticos y nacionalistas que intentan definirla. Cuando Enrigue denuncia que México no es lo que se aprende en la escuela, sus palabras retoman las expresadas por el EZLN<sup>148</sup>. La idea del autor de que la nación es una abstracción y su proclamación

---

<sup>148</sup> En 1996 La comandanta Ramona decía, desde el zócalo de ciudad de México: “Queremos un México que nos tome en cuenta como seres humanos, que nos respete y reconozca nuestra

una mentira, resuena también en la opinión de uno de los músicos del grupo ska Panteón Rococó que opina: “esta idea de que «la madre patria». Puff [...] es una mentira.”<sup>149</sup>

La incapacidad de las definiciones formales cuales *patria*, *nación*, *pueblo* —o el mismo nombre nacional, México— de lograr expresar la multiplicidad de las realidades que deberían describir, expresa el sentido de desterritorialización que estructura el libro de Enrigue.

Volviendo al comienzo del capítulo cabe retomar la definición según la cual la desterritorialización sería precisamente la falta de correspondencia entre forma y sustancia. Lo que hace Enrigue en el texto de *Vidas perpendiculares* no es sólo evidenciar la falta de fundamento y, por tanto, de territorialización, de conceptos cuales identidad, género, nacionalidad, clase social, sino también desterritorializar la misma capacidad del lenguaje.

Si la narración puede seguir expresando sentido aun contradiciendo su contenido o si la palabra niega su significado y ha perdido la capacidad de generar ideas determinadas<sup>150</sup>, cabe preguntarse si estas modalidades siguen siendo las más adecuadas para hablar de la realidad.

---

dignidad. [...] Llegamos hasta aquí para gritar, junto con todos, los ya no, que nunca más un México sin nosotros. Eso queremos, un México donde todos tengamos un lugar digno.” «Palabras de la Comandanta Ramona en el zócalo, 12.10.1996», Comunicado y Centro de documentación sobre zapatismo, <http://www.cedoz.org/site/content.php?doc=426&cat=25> (23.06.18).

<sup>149</sup> Cfr. María del Carmen de la Peza Casares, «El TRI, Panteón Rococó, y Kinto sol: contestando los mitos de la nación en México» en Mario RUFER, (ed.), *Nación y diferencia*, ob. cit.

<sup>150</sup> Nuevamente cabe hacer una referencia al trabajo de Mario Bellatin que, por estilo de escritura se coloca a medio camino entre la generación del *Crack* y la Generación Inexistente. Si es cierto que muchos de sus trabajos impiden la definición de una caracterización geográfica y cronológica precisa, así como reclamaba el manifiesto del *Crack*, también es cierto que, en otros, este autor no rechaza las referencias a rasgos que relacionan sus textos al ámbito literario y cultural mexicano. Además, lo que interesa a Bellatin, más que la relación entre la escritura y la situación literaria y cultural nacional, es el vínculo que el texto establece entre escritura, autor y lector. En el texto *El jardín de la señora Murakami* Bellatin desafía al lector, engañándolo con el uso de una palabra que se revela vacía y falta de significado. El mismo autor reconoce que “los términos que uso son inventados, juegos con verdad-mentira” Cfr. Mario Bellatin, «Intento crear textos al margen de los cánones: Mario Bellatin», ob. cit. En efecto, en el texto de este libro construye una ambientación cuyas referencias al contexto japonés son muchas y claras ya se trate de los nombres de los

En la distancia que queda entre forma y contenido se abre un vacío de significación que el lector puede llenar como prefiera. Si ya no hay una forma única, definida de antemano y de manera absoluta para generar significación, el silencio –y la infinitud de posibilidades creativas que éste conlleva– se convierte en una nueva manera para expresar ideas y conceptualizar lo existente<sup>151</sup>.

---

personajes, de los vestidos que utilizan o lo que comen. Sin embargo, ya sumergidos en la narración, cuando el lector se ha convencido de que la historia se desarrolla en Japón, el autor revela que esto no es cierto. Esto produce una fuerte impresión en el lector y, de pronto, lo obliga reflexionar sobre el valor de los símbolos, el papel de éstos en la creación de las identidades nacionales y también sobre el rol de las palabras en la construcción de la identidad. Afirma Bellatin: “siento que no existe la palabra o que existe de manera demasiado limitada a la cual tengo que forzar. Tengo que hacer que la estructura sea importante [...] que la forma sea importante más allá de lo que se está contando [...] hacer pasar la verdad como si fuera mentira y viceversa” Cfr. Mario Bellatin en Rebecca Tsurumi, *The closed hand: Images of the Japanese in modern Peruvian literature*, Indiana, Purdue University Press, 2012, pg. 131.

Además, así como lo hacía Borges, el autor peruano-mexicano mezcla los términos y las referencias a la cultura japonesa con palabras y tradiciones inventadas que el lector no experto interpreta como realmente existentes. De este modo, Bellatin lleva al lector a desconfiar de las definiciones y de la buena fe o de los conocimientos del autor, mostrando que, precisamente por la falta de capacidad del lenguaje de describir la realidad, la capacidad significativa de los términos puede ser direccionada por el escritor según sus intenciones. Cfr. Mario Bellatin, *El jardín de la señora Murakami*, en *Obra Reunida*, ob. cit. Además Bellatin denuncia la insuficiencia de poder significativo de la palabra también a través del uso de las imágenes. Muchos de sus textos integran la narración textual con fotografías (Cfr. *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, *Jacobo el mutante o Biografía ilustrada de Mishima*, *Ibid.*) como atestiguando que las posibilidades semánticas del texto no son suficientes y deben ser ayudadas por otro tipo de lenguaje. Sin embargo, el anexo fotográfico que adjunta al texto de *Shiki Nagaoka* para ofrecer pruebas de la existencia del protagonista del libro, se revela una trampa porque las imágenes son tan vagas y las notas que las acompañan para explicarlas son tan imprecisas que no sirven para nada y así también este medio expresivo revela su incapacidad representativa. Bellatin siente la necesidad de que “el lenguaje se libere de la retórica que lo constituye, lo que muchas veces impide nombrar las cosas tal como las cosas son” Mario Bellatin, *Underwood portátil: modelo 1915*, *Ibid.* pg. 492.

<sup>151</sup> Orlando diría: “our modern spirit can almost dispense with language; the commonest expressions do, since no expressions do; hence the most ordinary conversation is often the most poetic, and the most poetic is precisely that which cannot be written down. For which reason we leave a great blank here, which must be taken to indicate that the space is filled to repletion” Virginia Woolf, *Orlando. A biography*, ob. cit. pg. 228.

En el ámbito de esta consideración es oportuna una reflexión sobre la base teórica que permite la puesta en acto del mecanismo que manifiesta la necesidad de desterritorialización como manera expresiva.

El hecho de que Enrigue no crea en la reencarnación no significa que no conozca este principio fundamental de la religión hinduista y de la filosofía budista<sup>152</sup> y, aunque Jerónimo logre recordar sus existencias pasadas, lo que representa una posibilidad no contemplada por las doctrinas orientales, esta posibilidad parece responder a las necesidades técnicas del autor más bien que a una toma de distancia con respecto al pensamiento oriental. Esta alusión a la filosofía budista, sobre la cual Enrigue debe haber reflexionado lo bastante como para descartar la idea de que pueda ser admisible, se define como una ulterior referencia a otra de las influencias intertextuales que inspiran el trabajo del escritor mexicano. La evocación de los textos sagrados del hinduismo, implícita en la idea de reencarnación que mueve la historia, y ratificada por una de las dedicatorias que abren el libro citando el *Bhagavad Gita*<sup>153</sup>, desterritorializa la existencia de Jerónimo. La(s) existencia(s) del niño se desarrolla(n) según una modalidad perteneciente a un contexto religioso y cultural bien lejano y diferente del que existía en el México de la primera mitad del siglo XX y esta posibilidad vacía el sentido de identidad nacional indicando que ésta puede estar formada por la variedad y ya no se puede reconducir a un único marco territorial y cultural sino que, puede darse de manera independiente de la aceptación y de la reproducción de los rasgos, formas y tradiciones que caracterizan ese marco. Este texto de Enrigue, por tanto, desmonta el poder significativo de la palabra y de su capacidad de crear definiciones válidas de forma absoluta.

A través del cuestionamiento de los rasgos que definen los géneros y los límites entre biografía, autobiografía y autoficción, *Vidas perpendiculares* revela la

---

<sup>152</sup> Cabe recordar que Chema, así como Buda, está en busca de la iluminación y, mientras la espera, interpreta su vida según la posible perspectiva que tendrían Jesús, el mismo Buda, Shiva o Mahoma. Cfr. *El cementerio de sillas*, ob. cit.

<sup>153</sup> “No hay existencia posible para lo que no existe, /ni puede cesar de existir lo que existe./Estos cuerpos que ves aquí,/ frágiles y sujetos a la disolución, no son otras cosas que envolturas/ de lo Eterno, indestructible e inconmensurable,/ que habita en cada uno de ellos./ por lo tanto, resuélvete a combatir. Álvaro Enrigue, *Vidas perpendiculares*, ob. cit. dedicatoria.

arbitrariedad de esta clasificación y denuncia la artificialidad de la construcción de la identidad, ya sea la individual, ya se trate de la de los mitos y héroes de la tradición cultural. Así, al mismo tiempo, dilata las posibilidades expresivas de estas formas narrativas en busca de una nueva manera para decir la realidad de una subjetividad de la que ya no se puede dar cuenta a partir de un único punto de vista y según rasgos fijos y determinados.

A través de la oposición dialéctica dentro de los dos niveles de la estructura textual, su arquitectura y su significado, se pone en tela de juicio la capacidad simbólica del lenguaje y se abre un vacío expresivo que se vuelve inclusivo porque fomenta la pluralidad significativa.

Las dudas sobre la crisis de la capacidad representativa del lenguaje que este trabajo de Enrigue plantea, conllevan también una interrogación sobre la posibilidad de conceptualizar la realidad según las categorías existentes.

La teoría cuántica que fundamenta la estructuración del libro significa, en términos literarios, “que no hay realidad sin tiempo y espacio –y tampoco realidad sin el lenguaje de tiempo y espacio”<sup>154</sup>, pero si el lenguaje que define espacio y tiempo pierde su poder representativo, también hay que interrogarse, siguiendo los estímulos teóricos de Jameson, sobre la necesidad de cartografiar la realidad de otra manera.

Enrigue, por tanto, reivindica a través de la experiencia de Jerónimo la posibilidad de una esencia libre que no dependa de la forma y, por tanto, de una manera de ser mexicano que no esté sometida a la necesidad de cumplir con los rasgos culturales que definen la mexicanidad, y no es el único autor que reclama esta necesidad. Mario Bellatin se encuentra, con su propuesta, en el extremo opuesto del espectro de posibilidades. Si Enrigue quiere considerarse mexicano aun viviendo y

---

<sup>154</sup> Cfr. Carlos Fuentes, «Las vidas perpendiculares de Álvaro Enrigue», ob. cit. Cabe destacar la diferencia interpretativa que define las opiniones del autor de *La región más transparente* y de Enrigue. Si el primero, para hablar de la disposición casual de la narración, se apoya en una teoría científica de marco occidental, el segundo justifica la operación a partir de uno de los principios fundamentales de una filosofía y una religión orientales. La explicación de Enrigue parece más desterritorializada. Sin embargo, ambas perspectivas manifiestan la necesidad de encontrar una forma expresiva que logre dar cuenta de una realidad que requiere explicaciones basadas en coexistencia de la diversidad y en la falta de causalidad lógica.

trabajando en los Estados Unidos, Bellatin también quiere considerarse mexicano a pesar de haber vivido una larga parte de su vida en Perú creciendo allá. “Soy mexicano por partida doble: por nacimiento y por elección”<sup>155</sup> dice el autor de *Salón de belleza*. La identidad, en este caso nacional, puede ser una condición de nacimiento, pero no sólo, también puede ser una elección. En todo caso, afirma Amin Maalouf, no debe convertirse en un rasgo trascendente que pretenda definir la totalidad de una persona<sup>156</sup>.

Mario Bellatin, además practica sufismo. Por tanto, también su vida, así como la de Jerónimo, se mueve alrededor de los principios de una doctrina no perteneciente a la tradición cultural mexicana.

También en algunas obras de los escritores mexicanos más jóvenes es posible rastrear los rasgos de una mexicanidad más libre y flexible. El ya mencionado libro de Juan Pablo Villalobos, *Si viviéramos en un lugar normal* (2012), ironiza de manera mordaz los símbolos de la tradición cultural mexicana eligiendo como blanco de su crítica la quesadilla y convirtiéndola en medida de evaluación de la situación económica del país. Incluso, el increíble final que cierra el libro polemiza la reiteración de la imagen de México considerado como país fantástico<sup>157</sup>. En cambio, el protagonista de su última novela, *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), un autoficcional Juan Pablo Villalobos, es un estudiante mexicano que viaja a Barcelona para trabajar sobre su tesis doctoral. Aquí queda involuntariamente atrapado en una red criminal cuya articulación internacional demuestra, en un final escalofriante, que, a pesar de las pretensiones de la madre del protagonista aún sujeta a los estereotipos mexicanos sobre la raza

---

<sup>155</sup> Mario Bellatin, *El libro uruguayo de los muertos*, México, Editorial Sexto Piso, 2012, pg. 33.

<sup>156</sup> Cfr. Amin Malouf, *Les identités meurtrières*, ob. cit.

<sup>157</sup> Frente la aparición de los extraterrestres los protagonistas dicen: “No puede ser la verdad –se apresuró a desengañarnos mi papá ¿Y por qué no? [...] ¿Acaso no vivíamos en el país en que vivíamos? ¿No se suponía que nos pasaban cosas fantásticas y maravillosa todo el tiempo? ¿No hablábamos con los muertos? ¿No decía todo el mundo que éramos un país surrealista? [...] ¿No creíamos que la Virgen de San Juan había curado a miles de personas sin saber nada de medicina? ¿No le habíamos puesto fronteras a un territorio nomás para hacernos pendejos unos a otros? ¿no seguíamos teniendo esperanza de que un día las cosas cambiarían?” Juan Pablo Villalobos, *Si viviéramos en un lugar normal*, ob. cit. pg. 181.

y la necesidad de mejorarla blanqueándola, la globalización ha provocado una generalización de los valores o, como en este caso, de su falta, que no mira en la cara a ningún tipo de distinción identitaria, sea esta nacional, de género o de raza<sup>158</sup>.

También la familia que protagoniza *Canción de Tumba* (2011), el texto autoficcional de Julián Herbert se aleja mucho de la imagen típica de la familia tradicional y reivindica una elasticidad cultural que permite una nueva y más libre definición del concepto de familia, criticando, al mismo tiempo, el estereotipo de la Gran Familia Mexicana<sup>159</sup>. Guadalupe, la madre de Julián Herbert (el protagonista), está muriendo en una cama de hospital. Durante la agonía a la que asiste para cuidarla, el hombre vuelve con la memoria a una infancia de traslados y soledades debido al trabajo de la madre, prostituta. La familia de Julián, que nunca ha tenido un hogar fijo, está compuesta por la diversidad y la incomunicación entre los hijos nacidos de cinco maridos diferentes, aislados y abandonados en casas de nanas y parientes<sup>160</sup> y que ahora ni siquiera viven todos en el mismo país. El cuerpo de la madre, “una calavera blanca [...] Una muerta de Halloween. Un pálido esqueleto de azúcar”<sup>161</sup> descomponiéndose en los estertores

---

<sup>158</sup> Cfr. Juan Pablo Villalobos, *No voy a pedirle a nadie que me crea*, Barcelona, Anagrama, 2016.

<sup>159</sup> Telefonando al hermano que vive en Japón para informarle del estado terminal de la madre, el protagonista reflexiona: “Supongo que lleva tantos años en el extranjero que acabó por tragarse la exótica píldora publicitada a través de las marquetas de chocolate Abuelita: No–Hay–Amor–Más–Grande–Que–El Amor–De–La–Gran–Familia–Mexicana [...] La única Familia bien avenida del país radica en Michoacán, es un clan del narcotráfico y sus miembros se dedican a cercenar cabezas. [...] La Gran Familia Mexicana se desmoronó como si fueran montón de piedras” Julián Herbert, *Canción de Tumba*, Barcelona, Random House Mondadori, 2011, pgg. 26, 27. La imagen de la Gran Familia Mexicana encuentra confirmación también en el ensayo de Carlos Monsiváis sobre la matanza de Tlatelolco y los movimientos de protesta de 1968 cuando habla de la figura de Díaz Ordaz y de su concepción del estado como la Gran Familia Mexicana de la que el Presidente de la República es el padre. “Tómese lo anterior como metáfora; interprétese como realidad estricta” Carlos Monsiváis, *El 68. La tradición de la resistencia*, México D.F. Ediciones Era, 2008, pg. 54.

<sup>160</sup> “[...] mamá no se conformaba con andar del tingo al tango: casi siempre era uno solo de sus hijos [...] el elegido para acompañarla en sus orgías ferroviarias. Entretanto, los demás eran o éramos abandonados con parientes y/o en hogares de “señoras de confianza”, Julián Herbert, *Canción de Tumba*, ob. cit. pg. 28.

<sup>161</sup> *Ibid.* pg. 37.

de la muerte metaforiza el análisis y la crítica de Herbert a un país dominado por la violencia, la corrupción, las desigualdades y el narcotráfico, donde la única unidad es la creada por el texto que no logra, a pesar de su carácter autoficcional, transmitir esta condición a la realidad extra textual tan imbricada en el contenido ficcional.

En los textos de Villalobos hay pasajes en los que se subraya, bajo la forma narrativa, la diferencia lexical que separa algunos términos mexicanos de sus homólogos españoles<sup>162</sup>. También en el libro de Herbert, las referencias a elementos culturales y artísticos (textos, canciones...) extranjeros abundan y el uso de términos ingleses llega hasta el punto de protagonizar el título de uno de los capítulos que forman el libro.

Estos pocos ejemplos demuestran que la reivindicación de una construcción identitaria más libre y globalizada es un fenómeno compartido por distintos autores de la última generación<sup>163</sup>.

A la luz de esta última consideración sobre las relaciones temáticas que unen la obra de Enrígue a las de otros autores mexicanos contemporáneos trazando una

---

<sup>162</sup> Valentina, la novia del protagonista escribe en su diario: “Hijo de la chingada, pensaba, qué hijo de la chingada. Pendejo. Cabrón. Comemierda, como diría el colombiano de Medellín. Gilipollas, como diría Iván, que me quería coger, o más bien follar”, Juan Pablo Villalobos, *No voy a pedirle a nadie que me crea*, ob. cit. pg. 54. Estas aclaraciones lingüísticas, asimilables a lo que hace Enrígue cuando escribe que, antes de empezar a trabajar en el horno Jerónimo iba vestido de manta y huaraches como un indio lacandón, representan uno de los rasgos posnacionales del texto ya que demuestran que también este autor se está dirigiendo a un lector implícito globalizado que necesita explicaciones que serían innecesarias para un lector culturalmente interno a la obra. Cfr. Bernat Castany Prado, *Literatura posnacional*, ob. cit. pgg. 194, 195.

<sup>163</sup> Francisca Noguerol subraya que una de las características que acomuna la narrativa latina de los últimos años es precisamente la extraterritorialidad. Cfr. Francisca Noguerol «Narrar sin fronteras» en J. Montoya Juárez, Á. Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana Veuvert, 2008, pgg. 18-33. Para esta autora “la búsqueda de identidad ha sido relegada en favor de la diversidad; como consecuencia, la creación literaria se revela ajena al prurito nacionalista” (20) pero lo que emerge de los textos de Enrígue y de los demás ejemplos citados aquí, indica una voluntad de redireccionar la búsqueda identitaria interpretándola en términos de diversidad más bien que la sustitución de esta indagación. Más que una disyuntiva la pareja ‘diversidad-identidad’ parece buscar aquí una nueva forma de diálogo.



línea que define una de las nuevas vertientes de la literatura mexicana (y latinoamericana), cabe retomar, para concluirla, la reflexión sobre la relación entre el texto de Enrigue y el de Pacheco que se había empezado durante el análisis de *La muerte de un instalador*.

En ese capítulo se mostraba cómo la analogía formal con el cuento de Pacheco convocaba en el texto de Enrigue a Sarmiento cuya presencia se revelaba en el título del cuento —«Civilización y barbarie»— y, de manera un poco más indirecta, a Borges cuyo gusto por las citas apócrifas y la opinión de que ya todo se ha escrito, subyace también la escritura del autor de *El principio de placer*. Todo esto relaciona la obra de Enrigue con el contexto literario mexicano y latinoamericano, trazando otro tipo de línea que establece una continuidad entre pasado y presente. Es oportuno, por tanto, ver cuáles son las semejanzas y las diversidades con respecto al texto de Pacheco.

Las afinidades más evidentes tienen que ver con la forma. En *Vidas perpendiculares* y en «Civilización y barbarie» coexiste una pluralidad de espacios y tiempos históricos cuya distancia está anulada por la simultaneidad con la que aparecen en el texto. En ambas narraciones, en efecto, América, Asia, y, en el de Enrigue también Europa, aparecen para poner en escena el (des)encuentro entre civilización y barbarie. Mientras que Sarmiento escribió su obra marcando las oposiciones (civilización/barbarie, ciudad/pampa, unitarios/federales...), los textos de los dos autores mexicanos eliminan el concepto de distancia porque lo lejano se vuelve cercano y el pasado se convierte en presente. El cuento de Pacheco da un ulterior matiz a esta mezcla de contrarios añadiendo el elemento fantástico e invalidando la distinción entre realidad y ficción.

La relación padre-hijo es la que une a los protagonistas de Pacheco y los de Enrigue, pero cambia la manera en la que está presentada: conflictual para Jerónimo y don Eusebio, más caracterizada por la continuidad la entre Mr. Wraugh, coronel retirado del ejército y el hijo *marine* que combate en Vietnam.

El nombre Jerónimo también crea otro vínculo entre las obras. En una se trata del nombre (o el último de todos los nombres) del protagonista de la narración, en la

otra es el personaje de la película protagonizada por la Nación Apache que Mr. Wraugh está viendo en la tele<sup>164</sup>.

En ambos textos lo que se obtiene de la desintegración, la alternancia de los tramos narrativos y su acercamiento rápido, es el quiebre del discurso hegemónico y unitario propio del sujeto único y centrado típico de la modernidad. Lo que cambia es la perspectiva con la que se crea este efecto. En el cuento de Pacheco, la fragmentación narrativa indica que ya no hay posibilidad de unidad discursiva y que la palabra ha perdido su legitimidad expresiva y representativa y, por lo tanto, al lector le toca llenar los vacíos del texto contribuyendo a crear otra narración que no se conforme con la versión impuesta por una autoridad superior (en este caso el autor). Sin embargo, en el texto de Pacheco falta esa polifonía que, en cambio, caracteriza la narración de Enrígue. En la historia ambientada entre las ciudades americanas, las lejanas praderas indígenas y los campos de Vietnam hablan sólo los ganadores. Las reflexiones y las consideraciones se desprenden de la carta que el hijo le envía al padre, pero lo que falta es la voz de los Otros. No se escucha a la niña de trece años a través de la cual el *marine* se ha infectado de una enfermedad venérea, seguramente violándola, y tampoco hablan los negros para cuyos derechos se está realizando una manifestación afuera de la ventana del departamento de Mr. Wraugh. Pacheco demuestra que el discurso hegemónico, el sostenido por el poder, pierde su autoridad porque está agrietado, lleno de puntos blancos y fallas. Pero no llega hasta el punto de involucrar en la creación de una nueva palabra capaz de mayor significación también a las voces antagónicas o marginadas.

Esto lo hace Enrígue. Su narración, que se concentra en las vidas perpendiculares y en la perspectiva de los personajes no considerados por la memoria oficial, permite redireccionar el río caudaloso de la historia volviendo a interpretarlo a la luz de los nuevos y diferentes aportes para ver que su recorrido ya no es único,

---

<sup>164</sup> Mientras que se termina esta tesis, Álvaro Enrígue ha anunciado que en otoño de 2018 publicará su nuevo libro, *El libro de Gerónimo*, que escribe precisamente sobre la Nación Apache y su cancelación como país. Cfr. Álvaro Enrígue, «El libro de Gerónimo. Tres fragmentos» en <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/6220159f-fb76-488a-9252-e976b8da9898/el-libro-de-geronimo> (07.08.18).

sino que está formado por una multitud de arroyos que no siempre y no necesariamente se dirigen hacia la misma dirección.

José Emilio Pacheco se preguntaba “¿cómo pudo pasarnos lo que nos pasó, cómo vamos a vivir en un mundo que ya es otro mundo?”<sup>165</sup>, un mundo en el que las distinciones que separan pasado y presente o lejano y cercano ya no tienen validez, un lugar en el que las categorías hermenéuticas como las que permiten definir lo que es civilizado y lo que, en cambio, se asocia a la barbaridad se mezclan y se confunden insertándose una en el discurso de la otra y hasta la ficción sale de su marco artístico para invadir la realidad<sup>166</sup>. Un mundo, finalmente, en el que las categorizaciones dicotómicas que estructuran lo existente a partir de parejas de inclusión y exclusión se han desintegrado en una pluralidad de posibilidades que dificultan la clasificación. Enrigue, por supuesto, no da una respuesta a este interrogante, pero su obra se propone como investigación y estímulo reflexivo para una comprensión más profundizada de los mecanismos que han llevado a la situación actual.

Es posible, por tanto, trazar un hilo interpretativo y ver cómo ha evolucionado el concepto de civilización y barbarie en las tres distintas etapas históricas representadas por las obras citadas aquí. La época en la que vivió y escribió Sarmiento observó la formación de los estados nacionales. Las ideologías e influencias culturales imperantes, el liberalismo para lo que atañía a la política y a la economía, y el romanticismo en lo que afectaba las formas estéticas y filosóficas, manifestaban la vigencia de un sistema de interpretación de matriz europeo y occidental, moderno, dual y basado en una lógica de asimilación inclusiva o exclusión. No sólo la barbarie y la civilización no podían coexistir y se negaban mutuamente, sino que la única y verdadera forma de civilización era la propuesta por el viejo continente, cuya superioridad cultural América debía aprender, según la perspectiva de Sarmiento. La realidad descrita por Sarmiento está hecha de diferencias insalvables que subordinan el desarrollo cultural del continente a la aceptación de las categorías representativas occidentales.

---

<sup>165</sup> José Emilio Pacheco, *El principio de placer*, ob. cit. pg. 140.

<sup>166</sup> Al final del cuento los guerreros de Jerónimo que protagonizaban la película que Mr. Wraugh está viendo en la tele salen de la pantalla e invaden el departamento del hombre.

Cuando Pacheco escribe su cuento, el mundo *ya es otro mundo*. Las revoluciones estéticas, formales y teóricas logradas por el *boom* han reivindicado y obtenido el reconocimiento de la independencia identitaria cultural del subcontinente, afirmando el valor ontológico de la diferencia que sigue separando las dos realidades. La relación que une viejo y nuevo mundo ya no se da en términos de centro y periferia, sino que también las tierras antes condenadas al silencio y a la pasividad cultural reclaman la autonomía, la originalidad y la centralidad de su esencia.

Esta perspectiva desplaza el equilibrio del eje que une los dos lados del océano y que ya no tiene una dirección única y fijada. Europa ya no custodia el concepto de civilización. La aparición del continente americano en el tablero político, económico y cultural internacional, reclama la existencia de otras formas de cultura y de civilización relativizando la centralidad de los principios y valores occidentales. Después de las barbaridades de las dos guerras mundiales, el final de la dominación colonial y nuevamente frente a las crueldades de la guerra en Vietnam, occidente ya no puede seguir afirmando el valor y la superioridad de su sistema ideológico. Hay que volver a evaluar y definir lo que realmente es bárbaro y lo que pretende ser civilizado para que la definición de estas dos categorías tan precisas siga teniendo la posibilidad de describir una realidad en la que los opuestos ya no están tan separados como pudo parecer en la época de Sarmiento. El carácter fantástico de los cuentos de Pacheco indica la desorientación del escritor mexicano frente a la necesidad de volver a buscar un nuevo paradigma de interpretación. La realidad en la que vive este autor, una realidad de la que denuncia los vicios y las incongruencias, se ha vuelto tan increíble que lo inexplicable es parte de ella. “Nadie tiene la culpa de que yo ignorara que todo es una farsa y un teatrillo”<sup>167</sup>, escribe Pacheco.

Lo que se desprende de la escritura de Enrígue, en cambio, es que las cosas siempre han sido así. La demarcación neta y precisa entre civilización y barbarie, que Pacheco cuestiona en su cuento, ya tenía bordes muy borrosos en la antigüedad cuando los soldados romanos les partían la cabeza a los herreros germánicos con tal de exportar los principios y los valores de lo civilizado en un

---

<sup>167</sup> José Emilio Pacheco, *El principio de placer*, ob. cit. pg. 54.

mundo que ellos consideraban bárbaro, legitimando su acción con la violencia de las armas. También ha sido así durante las cruzadas. Las crisis místicas que experimenta el protagonista de «La ciudad de dios» le hacen revivir la aventura de un monje que en el año 1096 se pone al mando de una columna de pobres y desesperados para ir a reconquistar Jerusalén de los infieles. Las crueldades y los innumerables delitos de los que se manchan estos representantes de la única fe y la reiteración de la convicción de que actúan “en nombre de Dios y no en el de la muerte”<sup>168</sup> no hacen sino subrayar el carácter relativo del concepto de civilización y cultura.

Lo que ha cambiado con respecto al planteamiento de Pacheco es que ahora el escenario global es aún más complejo. La aparición en el contexto político, económico y cultural de los países que han salido del proceso colonial y, luego, la globalización, han vuelto a estructurar el sistema de relaciones entre oriente y occidente, norte y sur, primer y tercer mundo, vaciando de significado estas definiciones. Europa y América ya no son los dos extremos de una misma trayectoria cultural y la lucha para el desmantelamiento de la antigua relación jerarquizada ha perdido valor porque ambos continentes han dejado de ser polos para convertirse en puntos nodales de una red.

En este contexto también, los paradigmas de interpretación se relativizan y resulta difícil establecer cuál es la verdadera forma de civilización si es que existe. Los textos de Enrigue, interrogando las motivaciones y las formas que determinan las categorías a partir de las cuales se estructura lo real, favorecen la mirada crítica que puede revelar las relaciones de poder y subordinación que rige la narración de esta clasificación.

---

<sup>168</sup> Álvaro Enrigue, *Virtudes capitales*, ob. cit. pg. 88.

## 5. MUERTE SÚBITA PARA (NO) CONCLUIR

### 5.1 Hilos sueltos

A lo largo de este estudio se ha intentado delinear la estructura según la cual se ha desarrollado la obra de Álvaro Enrigue hasta la fecha, para individuar los ejes teóricos alrededor de los cuales gira su trabajo. Se han rastreado las preguntas que subyacen a su búsqueda estética y formal y esbozado las maneras con las que el autor trata de dar respuesta a los interrogantes que la realidad cambiante de su entorno cultural está generando.

Se trata, sin embargo, de una investigación provisional, ya que toma en consideración un recorrido literario que, así como la escritura de Enrigue, no ha terminado. En efecto, como ya se ha señalado, en otoño de 2018 ha sido publicado el nuevo libro del escritor mexicano<sup>1</sup>.

Con este análisis, por tanto, no se quiere sacar ninguna conclusión definitiva, y tampoco sería posible, si se considera que el corpus sobre el cual se construye pertenece a un proceso creativo todavía *en fieri*. Sin embargo, es preciso proponer algunas consideraciones que permitan identificar los puntos nodales que estructuran el entramado literario creado por el autor, a través de referencias inter e intratextuales. Se trata de un universo artístico que muestra en distintas modalidades, la que parece ser una pregunta única<sup>2</sup> sobre los orígenes del sistema cultural moderno europeo.

---

<sup>1</sup> En el capítulo que analiza el libro *Vidas perpendiculares* se ha dado una referencia a esta próxima publicación que indica el estreno de un libro titulado *El libro de Gerónimo*, sin embargo, es preciso señalar que mientras se escriben estas conclusiones la editorial Anagrama ha anunciado la salida del libro con un título diferente: *Ahora me rindo y eso es todo*. Cfr. Álvaro Enrigue, *Ahora me rindo y eso es todo* en [https://www.anagrama-ed.es/libro/narrativas-hispanicas/ahora-me-rindo-y-eso-es-todo/9788433998620/NH\\_613](https://www.anagrama-ed.es/libro/narrativas-hispanicas/ahora-me-rindo-y-eso-es-todo/9788433998620/NH_613) (12.09.18). La espera que acompaña el lanzamiento de la nueva novela, indica el éxito del autor, seguramente debido a que se ha convertido no en un intérprete caligráfico de la crisis, sino en su reportero sin escrúpulos y capaz de ir más allá de los límites convencionales atribuidos a las tareas del narrador.

<sup>2</sup> Enrigue ha dicho: “Yo creo que uno siempre está escribiendo el mismo libro”, Álvaro Enrigue en «Yo soy novelista, pero sobre todo hago ingeniería narrativa”: Álvaro Enrigue», ob. cit.

Más que presentar aquí una discusión teórica y formal que enumere los resultados alcanzados siguiendo una lista, se prefiere concentrarse en el último libro publicado por Enrigue para dejar que sea el mismo autor quien, a través de la escritura, recoge los resultados de las preguntas sembradas a lo largo de los años y tira los hilos sueltos de las reflexiones desarrolladas en sus textos.

En efecto, *Muerte súbita*, ocupa, en un hipotético esquema de publicación de los textos, un lugar privilegiado porque parece cumplir con un papel de síntesis de todo lo que ha venido antes. En el primer libro, *La muerte de un instalador*, el autor presentaba las bases teóricas, estéticas y formales de su pesquisa, y en los siguientes textos desarrollaba su investigación argumentando las dudas y exponiendo los límites y los vacíos sobre los que se edifican algunas de las categorías interpretativas que han determinado las formas de la identidad cultural de América Latina y de México. A través de *Muerte súbita* Enrigue formula finalmente esa pregunta sobre la naturaleza del sistema hermenéutico moderno europeo que ha quedado latente durante toda su producción artística. Y, para intentar comprender cómo ha sido posible que una estructura ideológica tan inadapta al continente americano y a su heterogeneidad y diferencias originarias, haya logrado imponerse, el autor analiza de cerca el momento del origen de la modernidad. La novela se desarrolla a caballo entre el siglo XVI y el siglo XVII, arrancando en Europa, pero desplazándose también a América. Los mundos involucrados en esta búsqueda son dos, pero presentan puntos en común y diferencias, así como los elementos de las parejas que estructuran el texto. Por esto la narración, como la partida de tenis alrededor de la cual se articula la historia, se mueve de un lado a otro, impidiendo fijar la mirada.

El partido de tenis protagonizado por Caravaggio y Quevedo en la Roma barroca de la Contrarreforma ofrece el arquetipo del movimiento y de la diversidad que caracteriza todo el libro<sup>3</sup>. Sin embargo, lo que interesa a Enrigue no es subrayar la

---

<sup>3</sup> “The structure of the novel is binary, as defense and attack movements. It is a novel about how the classic value of Roman virility ended up fucking up the world when misunderstood by the kings and emperors of the seventeenth century. The Baroque can be seen as a failed attempt to re-Latinize Europe. Quevedo’s writing is absolutely sexy because he achieved that impossible task: to make Castilian sound like Latin again. It’s a novel that should be read moving your head from one side to the other. [...]”, Cfr. Scott Esposito, «Álvaro Enrigue by Scott Esposito» ob. cit.

profundidad de la diferencia que separaba a los dos artistas o evidenciar los aspectos que los acomunaban, sino indagar quiénes eran estos dos hombres antes de convertirse en grandes maestros del arte, puntos de referencia y símbolos del cambio que cada uno desarrolló en su ámbito artístico.

Fiel a su intención de indagar la realidad a través de la escritura de ficción, Enrígue arma una novela que examina e intenta comprender un mundo que se está volviendo demasiado complejo para ser explicado con los viejos recursos teóricos<sup>4</sup>. *Muerte súbita*, por tanto, tiene mucho más que ver con el siglo XXI que con el tiempo de Quevedo y Caravaggio<sup>5</sup>, porque las consecuencias de las formas de pensamiento que se generaron para dar cuenta de los cambios que se estaban realizando en Europa han seguido, y siguen, teniendo repercusiones en la definición identitaria mexicana.

Como en los otros textos de Enrígue analizados en este estudio, también aquí la narración se fragmenta en una pluralidad de historias. Todos estos relatos, que se estructuran a partir de una relación de oposición entre los hombres o los mundos que las protagonizan, se mueven alrededor del juego en el que se enfrentan el pintor lombardo y el poeta español. La corte, el capo de juego, por tanto, se vuelve metáfora de un mundo en el que las contraposiciones de poder animan y dinamizan las relaciones entre las diferentes partes.

Contestando a una entrevista en la que se le preguntaba precisamente si la imagen de la pelota de tenis (la pella), voleada de un lado al otro de la cancha simbolizaba el producto de las luchas de poder que animaban Europa por aquel entonces, Enrígue contesta que su libro pone en escena:

---

<sup>4</sup> “A world that had become so big and confusing that it began to demand bigger tools to be understood—Galileo’s theories renewing the way in which reality was organized, and Baroque art too, as a desperate way of representing a universe in perpetual change, or sonnets as the ultimate tools to understand the human soul’s contradictory nature”, *Ibidem*.

<sup>5</sup> Enrígue afirma que *Muerte súbita* es “una novela escrita con el mal humor por todo lo que ha salido mal” Cfr. Ana Ola Orero, «‘Muerte súbita’, la precisión de Álvaro Enrígue» en [https://www.hoyesarte.com/literatura/ficcion/muerte-subita-la-precision-de-alvaro-enrique\\_179401/](https://www.hoyesarte.com/literatura/ficcion/muerte-subita-la-precision-de-alvaro-enrique_179401/) (07.10.18).



not el gran teatro del mundo, as the passengers of the Baroque used to call it (the world as a great theater), but the world as a great court. So the heart of the novel is not in the stories told but in the way in which pairs of opposites add up over and over, resignifying what was told before. It's all about the dynamics of confrontation, to reuse your words. England vs. the Vatican, Spain vs. France, the Aztecs vs. the Holy Roman Empire, and of course heterodox vs. conservative sexualities, poets vs. painters, Mannerism vs. Baroque, revolutionary artists vs. the system, etcetera.<sup>6</sup>

En el libro de Enrigue el mundo se vuelve un terreno de juego en el que cada contrincante intenta establecer su supremacía sobre el otro. Se trata de una competición en la que el valor de las reglas que rigen el partido queda a menudo relativizado. La ventaja, que en algunos momentos parece favorecer a uno de los adversarios, de repente pasa al otro. Si Caravaggio se apoya en los cálculos de Galileo Galilei –su juez de cancha– para ganar provecho sobre su rival, Quevedo puede confiar en los estímulos y las sugerencias del duque de Osuna. Pintura y literatura se enfrentan, así como ciencia y poder.

El efecto logrado por la escritura es generar un movimiento continuo que como un torbellino arrastra consigo los escombros del viejo mundo, su arte, su religión, sus categorías. El dinamismo que anima todo el texto, la seguida oscilación entre los extremos que, así como la pella, obliga al lector a brincar de un contexto a otro, de una perspectiva a la opuesta, impide fijar la mirada y establecer un punto de perspectiva único a partir del cual organizar o comprender este nuevo mundo que se está volviendo demasiado complejo.

El siglo XVII ha sido testigo del racionalismo y del nacimiento de la modernidad, una nueva estructura teorizada para establecer una manera de interpretar la realidad a partir de una verdad que todos pudiesen reconocer como única y absoluta<sup>7</sup>. El libro de Enrigue, niega precisamente esta posibilidad o sea la

---

<sup>6</sup> Cfr. Scott Esposito, «Álvaro Enrigue by Scott Esposito» ob. cit.

<sup>7</sup> El ya mencionado trabajo de Stephen Toulmin analiza de manera muy profundizada precisamente el momento de cambio que, en el siglo XVII, llevó al abandono del escepticismo humanista en favor del racionalismo moderno. Cfr. Stephen Toulmin, *Cosmopolis, the Hidden Agenda of Modernity*, ob. cit. Para el filósofo inglés las obras de Montaigne son el símbolo de ese

elección de una posición fija, por esto el lector tiene que mover la cabeza y cambiar continuamente su punto de vista.

Al mismo tiempo, este momento histórico ha acuñado también el arte barroco. Una de las características estéticas que definen la arquitectura barroca es la oposición entre la línea cóncava y la convexa. En el punto que separa una curva de la otra, el momento que exhibe la diversidad, se juega el potencial expresivo del cambio que afirma una nueva dirección y la riqueza de los contrastes. Enrígue ambienta su narración precisamente en el momento de cambio que separa dos siglos, dos mundos, dos formas de entender y representar la realidad. Su escritura no elige, o, mejor dicho, elige no elegir. Cada uno de los extremos que conforman sus oposiciones existe en relación con el otro porque lo que le interesa al autor es evidenciar cómo, de estas divergencias, se ha generado la realidad así como se conoce ahora. El autor de *Muerte súbita* tiene un pie en cada siglo<sup>8</sup>, mira a la pintura y a la poesía, se mueve entre América y Europa, hace hablar a los protagonistas de la vida política y religiosa de una ciudad que, después de la Contrarreforma y el Concilio de Trento está dejando de ser “una Roma pueblerina, remota y más bien miserable, como siempre fue y habría seguido siendo Europa de no ser por el flujo de la mineralia americana”<sup>9</sup>. Revela los intentos de Cortés por anexionar el Nuevo Mundo a la Iglesia romana<sup>10</sup>, más bien que para destruirlo, y denuncia los proyectos de venganza que llevaron Malinalli a

---

escepticismo humanista que se contrapone a la certeza de las verdades absolutas fundada en el racionalismo cartesiano. El marco histórico en el que toman vida los acontecimientos narrados por Enrígue relata precisamente el momento en el que Roma, y con ella la civilización occidental, deja de ser “la Roma del siglo XVI, pueblerina y dispersa [...] mejor descrita por Montaigne” para convertirse en “la ciudad grandilocuente que reedificó el cardenal Montalto cuando llegó a papa”, Álvaro Enrígue, *Muerte súbita*, ob. cit. pg. 140.

<sup>8</sup> La competición entre las dos celebridades se realiza el 4 de octubre de 1599.

<sup>9</sup> Álvaro Enrígue, *Muerte súbita*, ob. cit. pg.150.

<sup>10</sup> “nunca un hombre hizo por ninguna fe lo que Hernán Cortés por el catolicismo renacentista y, a cinco siglos de la hazaña religiosa más grande de todos los tiempos, el Vaticano sigue mirando para otro lado cuando se invoca su nombre. Qué clase de patán debió ser si nunca recibió reconocimiento por haber depositado a los pies del papa [...] un mundo completo con todos sus animales, todas sus plantas, todos sus templos, todas sus casitas y las centenas de miles de señores y señoras que se refocilaban en ellas”, *Ibid.* pg. 69.

ayudar al conquistador. Este movimiento ininterrumpido responde a la necesidad de comprender el momento de cambio estudiando sus orígenes<sup>11</sup>, observando de cerca cómo y quiénes eran los contrincantes que jugaron este partido antes de que la historia les atribuyera una identidad y los condenara a una representación en el imaginario común que no ha sido puesta en discusión a lo largo de los siglos<sup>12</sup>. ¿Caravaggio y Quevedo eran realmente dos héroes del arte o eran algo más?, se pregunta Enrígue. Y Cortés, ¿era realmente el conquistador sangriento que arrastró voluntariamente un mundo?<sup>13</sup> ¿Qué era y en qué condiciones ha nacido ese barroco que se ha convertido en *La expresión americana*?

Este estudio sobre la obra de Álvaro Enrígue ha empezado subrayando la manera en la que la palabra y la escritura, entendidas como símbolos de la cultura occidental, han colonizado la forma de pensamiento del nuevo continente

---

<sup>11</sup> Según el escritor catalán Jordi Corominas i Julián, *Muerte súbita* es “una creación auténtica que intuye que debemos dar un viraje a la modernidad mientras habla de sus orígenes con originalidad y un punto de vista que se aleja de lo convencional”, Cfr. Jordi Corominas i Julián «Replantear la modernidad hablando de su origen: Muerte súbita de Álvaro Enrígue» en <http://corominasijulian.blogspot.com/2013/11/muerte-subita-de-alvaro-enrique.html> (07.10.18).

<sup>12</sup> En referencia al mito que se ha creado alrededor de la figura del conquistador, por ejemplo, Matthew Restall escribe que “serious attempts to uproot the legend, or see ‘beyond’ it [...], are few and far between”, Cfr. Matthew Restall «Moses, Caesar, Hero, Anti-hero. The Posthumous Faces of Hernando Cortés», en [https://www.academia.edu/32132886/Moses\\_Caesar\\_Hero\\_Anti-hero\\_The\\_Posthumous\\_Faces\\_of\\_Hernando\\_Cort%C3%A9s\\_Restall\\_2016\\_?auto=download](https://www.academia.edu/32132886/Moses_Caesar_Hero_Anti-hero_The_Posthumous_Faces_of_Hernando_Cort%C3%A9s_Restall_2016_?auto=download) (07.10.18).

<sup>13</sup> “Un cálculo bruto supone que [en México] han nacido, entre el año 1821 [...] y la segunda década del siglo XXI, más o menos 180 millones de mexicanos. Entre ellos, sólo José Vasconcelos ha considerado a Cortés un héroe. Su registro de impopularidad ronda los términos absolutos.”, Álvaro Enrígue, *Muerte súbita*, ob. cit. pg. 70. En su *Breve historia de México* José Vasconcelos considera a Cortés “el más grande de los conquistadores de todos los tiempos [...] cuya figura nos envidia el anglosajón”(18), un “hombre genial” (44) o un “astuto aventurero (45), José Vasconcelos, *Breve historia de México*, México, Compañía Editorial Continental, 1978. En realidad Vasconcelos no es el único que defiende a Hernán Cortés. Carlos Fuentes lo compara a Maquiavelo afirmando que “nos cuesta mucho, así sea a regañadientes, no admirar la épica encarnada por un hombre que, al frente de once navíos, quinientos soldados, dieciséis caballos y varias piezas de artillería, logró someter un imperio indígena que se extendía del centro de México a la América Central”. Cfr. Carlos Fuentes, «Hernán Cortés» en *Letra Internacional*, 67, verano 2000, pp. 9-10.

imponiendo las estructuras y las categorías interpretativas europeas y edificando la búsqueda identitaria de los pueblos americanos, sucesiva a la destrucción de la conquista, según un modelo ajeno. En los textos de Enríque analizados hasta ahora se ha visto la manera en la que la palabra, las definiciones y las clasificaciones han ido perdiendo su capacidad de representar de la realidad, abriendo un vacío de significado que debe ser llenado con nuevas modalidades expresivas.

Si Cornejo Polar identifica en el episodio de Cajamarca el momento arquetípico de la incomprensión que ha determinado la sucesiva relación entre el nuevo y el viejo mundo, también Enríque muestra un episodio que pone en evidencia la diferencia irreducible y la incompatibilidad que desde el primer momento ha caracterizado el encuentro entre dos formas de civilización. Sin embargo, el escritor, fiel a la idea de que la Historia es una narración, refiere un episodio cuyo relato no se apoya en fuentes documentales. El lector no sabe si el hecho se verificó realmente, pero es precisamente en la incertidumbre con respecto a esta eventualidad, donde se genera la posibilidad de una reflexión sobre la incomprensión originaria. Puesto nuevamente frente a la 'otra' historia, el lector es incitado a generar otros significados y otras interpretaciones.

Enríque mezcla conscientemente mito y realidad, inventando el valor mítico de los objetos más comunes (un manto, una mitra, un escapulario) y reduciendo a la normalidad de lo cotidiano y de lo prosaico personas y objetos sagrados<sup>14</sup>. De este

---

<sup>14</sup> Mientras que Caravaggio y Quevedo se enfrentan en la cancha, entre el público y los compadres del pintor aparecen dos prostitutas que fueron modelos en algunas obras del artista. Una de ellas ha sido pintada como Magdalena en el cuadro *Marta y Magdalena* y a partir de su aparición en el texto será mencionada con este apelativo más bien que con su nombre real (Fillide Melandroni): "Magdalena se tapó los ojos al ver como revotaba le testa de su amante" (162), o "Qué delicia dijo Magdalena, imaginándose un sabroso trío con pellizcos, raspones y costras." (163) En los textos de Enríque no son las personas comunes las que alcanzan la santidad o se vuelven héroes, sino más bien lo contrario, los mitos muestran toda la trivialidad de su condición humana. De este modo la escritura del autor mexicano refleja lo que hizo la pintura de Caravaggio. "Merisi descubrió el claroscuro [...] aniquiló los inmundos paisajes manieristas – los santos vírgenes y hombres ilustres posando con una miradilla inteligente y detrás de ellos los campos, las ciudades, los borreguitos. Trasladó las escenas sagradas al interior para concentrar la atención [...] en la humanidad de los personajes. Fillide fue el vehículo que utilizó para mover la máquina del arte un paso adelante. No

modo, expone la naturaleza inventada y común de lo excepcional y cuestiona la atribución de esa categoría.

A través de la invención literaria de un objeto común, cuyo valor imperial es ignorado por el conquistador, Enrígue aviva la reflexión sobre la incomprensión entre la cultura europea y las americanas.

Durante del primer encuentro entre Moctezuma y el conquistador, el emperador mexica manifiesta su disponibilidad, ofreciéndole al español muchos dones importantes para el rey Carlos I. Regresado a su choza, Cortés se fija en uno de los mantos con los que lo había agasajado el mexica:

Le gustó porque estaba cargado de motivos: contaba una historia en la que había mariposas, plantas de maíz, caracoles, ríos, calabazas. Era un relato abigarrado y misterioso construido en colores pardos por un artista que podía bordar con una filigrana y una habilidad notables.<sup>15</sup>

Así como subraya el narrador, la manta contaba una historia, era un relato. Sin embargo, el conquistador no sabe reconocerlo y no sabe interpretar lo que dice porque no está narrado a través de la palabra y de la escritura<sup>16</sup>. Lo que se enfrenta

---

una santa siendo una santa, sino un mujer despojada de atributos superiores y en acción; una hembra pobre como debía serlo para que el credo de la contrarreforma tuviera sentido –hasta Caravaggio, las figuras bíblicas eran representadas como retratos de millonarios: la riqueza de sus vestidos reflejo de una bonanza espiritual. Un santo afluente y con paisaje es la representación de un mundo tocado por Dios; un santo en un cuarto es la representación de un mundo a oscuras cuyo mérito es que, a pesar de ello, mantiene la fe; una humanidad material, olorosa a sangre y saliva; una humanidad que ha dejado de ser espectadora y hace cosas” Álvaro Enrígue, *Muerte súbita*, ob. cit. pg. 132.

<sup>15</sup> *Ibid.* pg. 181.

<sup>16</sup> Así como el manto que Moctezuma regala a Cortés, también las mitras hechas por Don Diego de Alvarado Huanintzin con las plumas de las aves americanas relatan la realidad de un mundo que necesita un soporte más expresivo que la palabra para ser contado. En las obras de los maestros de amatequía se pintan “las flores, las semillas, las aves, no como adornos sino como las sílabas de un universo en el que lo terreno y lo divino no están separados más que por el velo diáfano de una conciencia abatible”, *Ibid.* 252. Junto con la pallas hechas con la cabellera de Ana Bolena, el manto de Moctezuma y el escapulario de Cortés en el que la virgen de Guadalupe está cosida con el pelo de Cuauhtémoc, la mitra de pluma es otro de los objetos cotidianos que en la narración del

y se opone aquí es mucho más que el reconocimiento del valor del objeto y su materialidad tangible. La narración cosida entre los hilos de la prenda imperial habla de una realidad que, para ser referida y entendida, necesitaba la riqueza y la variedad de los colores, la complejidad de los dibujos y la estructuración articulada de su disposición espacial<sup>17</sup>. La escritura alfabética, en cambio, expresaba la linealidad de un mundo en el que la verdad simplemente coincidía con la palabra de Dios<sup>18</sup>. Sin embargo, Cortés no logra vislumbrar el valor, no sólo material, del don hecho por Moctezuma. Así como Atahualpa arroja el libro que debería decirle la palabra de Dios por estar mudo, Cortés no sabe leer la historia que el manto relata porque para él no existe narración sin palabra<sup>19</sup>. Por esto desestima la prenda y, no comprendiendo lo que es en realidad, la interpreta según la clasificación europea de cobija. “Eso no ha de valer tanto, le dijo al

---

texto alcanza valor mítico. El asombro que las creaciones de plumas despiertan en los observadores europeos –entre los cuales se halla Caravaggio– es emblemático para la diferencia cultural entre los dos mundos. Acostumbrados a los colores y los efectos de la pintura, los occidentales se quedan estupefactos frente a la capacidad de la mitra y del escapulario de encenderse y resplandecer sólo si están iluminados de una cierta manera. Estos dos objetos hablan de una capacidad artística que logra crear significados aun desconociendo las prácticas artísticas occidentales, a través de un recurso expresivo impensable para los europeos.

<sup>17</sup> Cfr. Samuel, Martí «Simbolismo de los colores, deidades, números y rumbos» en Estudios de cultura Náhuatl, núm. 2, 1960, en. <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn02/019.pdf> (23.05.18).

<sup>18</sup> Mignolo explica que el libro sagrado, escrito con caracteres alfabéticos para que los hombres pudieran comprenderlo, representa la palabra y la voluntad de Dios, el escritor supremo y argumenta que “Christianity is not, of course, the only religion having a holy book of Scriptures [...] but it shares with those others the disequilibrium of power between religions possessing the Book and those without them. [...] What Is important here is not the ‘content’ of the Book but rather the very existence of the object in which a set of regulations and metaphors was inscribed, giving to it the special status of Truth and Wisdom”, Walter Mignolo, *The Darker Side of Renaissance*, ob. cit. pgg. 82, 83.

<sup>19</sup> “since Spaniards were not sure of what kind of books the Amerindians ‘books’ were, they feared that the words of the evil were registered in them, without suspecting that the notion of the written word might have been alien to the Amerindians and the very idea of the devil questionable. The Spaniard took actions consistent with what they believed a book to be and what they perceived Amerindians to have”, *Ibid.* pg. 71.

soldado que hacía de notario, llévenmelo a mi casa cuando terminen [...]. Por la noche, el manto que el capitán había decidido quedarse ya encolchaba su hamaca”<sup>20</sup>.

Otra vez la traducción de significados y de culturas se vuelve imposible porque, aunque Malinalli intente explicarle a su amo, y futuro marido, que “aquello no era ni una capa ni una cobija, sino un manto mucho más valioso [...] y que si Moctezuma había decidido halagar a su rey, era precisamente ése el objeto que le tenía que mandar”<sup>21</sup>, el hombre ni siquiera se preocupa de escuchar a su *lengua*<sup>22</sup>, quedándose con su interpretación occidental de una realidad que queda incomprensible<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Álvaro Enrígue, *Muerte súbita*, ob. cit. pg.181.

<sup>21</sup> *Ibid.* pg. 182.

<sup>22</sup> “Se la cogió bajo el manto real de Moctezuma. Luego se tapó con él y durmió espléndidamente. Malinalli tardó unas horas más en conciliar el sueño, arrobada por el valor del objeto imperial que le estaba cubriendo. Se pudo dormir cuando entendió que en realidad dormir bajo el manto de un rey era su destino original”, *Ibidem*.

<sup>23</sup> “Si Julio Cesar viajaba con su biblioteca yo no tengo por qué no acampar con mi cobija, pensaba Cortés mientras miraba desentendidamente a Malinalli.”, *Ibid.* pgg. 181,182. Con esta afirmación el conquistador parece reconocer inconscientemente el valor textual del manto, sin embargo al seguir viéndola como una cobija confirma su incapacidad de darse cuenta de la real naturaleza del objeto y la confrontación sólo se limita a establecer un paralelo entre su figura, su hazaña y el emperador latino. Además esta mención permite que estas mismas consideraciones puedan ser extendidas a toda la sociedad española de la época a través de las palabras de Cervantes. La construcción de este episodio puede haber tenido cuenta del vínculo establecido por el autor español entre Cortés y Julio César en el *Quijote*. Cervantes cita a cuatro hombres que, por las grandes empresas que han cumplido han merecido pasar a la historia. Uno de esos es precisamente Julio César seguido de cerca por el “cortesísimo Cortés”, (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la mancha II*, Madrid, Cátedra, 2009, pg. 93). En las *Novelas ejemplares*, en cambio, repitiendo la comparación hecha por el conquistador, Cervantes equipara Venecia a Tenochtitlán escribiendo que la primera es la admiración del mundo antiguo mientras que la segunda representa el espanto del Nuevo Mundo (Cfr. Miguel de Cervantes, «El licenciado Vidriera» en *Novelas ejemplares*, Madrid, Editorial Playor, 1983, pg. 69. Enrígue utiliza estas dos referencias para evidenciar que “That to Cervantes, Cortés should be like Julius Caesar, and that Tenochtitlan [...] was a fright (espanto), gives a clear sense of seventeenth-century imperial Spain’s perception of the Conquest of Mexico. Cortés was a figure with the stature of a classical hero, and the city of Tenochtitlan an abomination that was subjugated and occupied by Spain, with Providence guiding Cortés’s arm”

Los españoles no supieron reconocer y menospreciaron los sistemas de representación que encontraron llegando a América e impusieron la escritura como única forma de difusión del saber. Enrigue, en sus libros, cuestiona precisamente el poder representativo de la palabra, de las definiciones europeas y la escritura. Hay otro episodio en el que esto resulta evidente, sin embargo, antes de analizarlo cabe mencionar rápidamente también algunos momentos donde la ironía del autor pone en evidencia la manera en la que las definiciones pueden esconder una realidad muy diferente da la evocada por las palabras.

Cuando Cortés ordena a su soldado que lleve el manto a su casa, éste le contesta que no hay una casa, así que el conquistador le ordena de construir una. Entonces se construye la que será “la primera capitanía europea de la parte continental de América”<sup>24</sup>. Enrigue no deja de destacar que a pesar de las pretensiones de su habitante que la había nombrado “La capitana” no se trataba más que de una choza, “cuatro postes cubiertos por un techo de palmas”<sup>25</sup>.

Otro episodio relata el momento en el que Cortés, debiendo encontrar a Cuauhtémoc, pregunta a la Malinche informaciones sobre el hombre. Frente a la admiración de la mujer, que describe al guerrero mexica como “un héroe, un fanático”<sup>26</sup>, el conquistador intenta afirmar su poder imponiendo su virilidad a la mujer. Sin embargo, ésta le demuestra toda la vacuidad de sus pretensiones:

Cuando él sintió que había recuperado toda su erección la alzó por los muslos tal como estaban y se la metió sin comedimientos. Ella gimió. Un diálogo de capitán a capitán, dijo él mientras empujaba. Ella volteó la cara para que le viera los ojos cuando le dijo: Tú no eres capitán como él. El extremeño empujó más hondo, le tiró violentamente el pelo para murmurarle al oído: soy mejor. Ay guapo, dijo ella entre suspiros, él no es un campesino con suerte.

---

Ahora, por supuesto la perspectiva ha cambiado, sigue argumentando Enrigue, sin embargo, la escritura de Cervantes ofrece un ejemplo de la manera y al que se evaluaba la hazaña y el hombre que la llevó a cabo. (Cfr. Álvaro Enrigue, «The course of Cortés», en <https://www.nybooks.com/articles/2018/05/24/mexico-curse-of-cortes/>, (20.10.18).

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibid.* pg. 152.



A Cortés se le desinfló también el ánimo y se tiró boca arriba en el metate.<sup>27</sup>

La mujer, derrotándolo en la cama y en el enfrentamiento verbal, le demuestra que, a pesar de haberse definido como tal, no es ni un César ni un verdadero hombre, sino simplemente alguien que ha querido imaginarse más grande de lo que es<sup>28</sup> y las definiciones, los títulos no logran esconder esta verdad ante su mirada.

Sin embargo, es durante el primer contacto entre los emisarios de Moctezuma y Cortés<sup>29</sup>, momento primordial y evocativo del encuentro de Europa y América, donde se puede ver todo el potencial destructivo de la palabra.

Desde el principio el diálogo se enmarca en un contexto de ambigüedad ya que los españoles anuncian “que venían en paz, siempre y cuando los mexicas se convirtieran al cristianismo”<sup>30</sup> y estos contestan “que claro, que no había problema”<sup>31</sup>, lo que indica que no comprendían o no le daban ningún valor a la palabra y al universo de significados que esta escondía. Sucesivamente, durante el intercambio de dones para los respectivos soberanos, queda evidente la disparidad entre los dos mundos y sus riquezas. Mientras que Moctezuma ofrece a Carlos I

---

<sup>27</sup> *Ibid.* pg. 153.

<sup>28</sup> En efecto Enríque escribe que “a Hernán Cortés le quedaba grande todo, empezando por su destino” *Ibid.* pg. 171.

<sup>29</sup> “los emisarios de los dos monarcas más sanguinarios de mundo en esa hora”, *Ibid.* pg. 173. La actitud crítica con la cual Enríque invita al lector a reflexionar sobre el primer encuentro entre nuevo y viejo continente no se limita a explorar los mitos contruidos alrededor de los conquistadores, sino que se aplica también a los mexicas. El mismo razonamiento se puede hacer frente a la traición de la Malinche. Enríque no niega la acción de la mujer, sino que exponiendo las razones que la impulsaron desactiva el alibi con el que los mexicanos se amparan en la imagen de la chingada y siguen atribuyendo a la mujer la culpa de la herida originaria que los ha entregado a la condena de la soledad. En el libro de Enríque, Cuauhtémoc y la Malinche no son dos símbolos “antagónicos y complementarios”, como los describe Octavio Paz (Cfr. *El laberinto de la soledad*, ob. cit. pg. 232), sino que pierden toda trascendencia y se convierten en dos personas que enfrentan, cada uno según sus posibilidades, el encuentro con lo desconocido.

<sup>30</sup> *Ibid.* pg. 174.

<sup>31</sup> *Ibidem.*

los más preciosos y prestigiosos símbolos de su poder y de su reino<sup>32</sup>, el extremeño le corresponde con unos regalos que “eran propiamente una mierda”<sup>33</sup>. En efecto, ante la miseria de los españoles, los embajadores mexica quedan bastante desconcertados porque “habrían preferido un caballo para jugar con él a los sacrificios”<sup>34</sup> y la frase no aclara si el pronombre se refiere al caballo o al conquistador.

Antes de que la ceremonia termine, los mexicas intentan comunicarse con los europeos y, exactamente en este momento, Enrigue construye la escena que justifica la imagen de la Malinche como traidora de su pueblo<sup>35</sup>. Aunque el

---

<sup>32</sup> “1. Un sol de oro macizo 2. Una luna de plata maciza 3. Más de cien platos de oro y plata con adornos de jade labrado 4. Brazaletes, calcetas, bezotes 5. Mitras y tiaras engarzadas con joyas azules que parecían zafiros 6. Toda clase de piedras verdes labradas 7. Arneses, mallas, cotas, instrumentos de tiro, escudos 8. Penachos, abanicos y capotes hechos de plumas 9. Vestiduras extrañas y colgaduras de lecho tejidas.” Cfr. *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibid.* pg. 175. Cortés le entrega a los mexicas: “1. La pulsera de cuentas de vidrio. Como la desproporción era notable entre los dos túmulos de memorabilia intercontinental, le pidió a uno de sus soldados llamado Bernardo Suárez que le arrojara su casco. 2. Un casco”, *Ibidem*. Si se quieren interpretar los objetos regalados como símbolos de las riquezas materiales, naturales y culturales de ambos pueblos, se genera espontáneamente la pregunta sobre la manera en que ha sido posible que una civilización tan rica (oro, plata y joyas de todo tipo), pudiente (arneses, mallas, cotas...) y culturalmente desarrollada (penachos, vestiduras, colgaduras de techo tejidas...) haya sido arrastrada por un mundo que se representa a sí mismo a través de unos cuantos pedacitos de vidrio y un casco. Sin embargo el mismo autor contesta a esta pregunta cuando escribe “Los malos siempre ganan” (202).

<sup>34</sup> *Ibid.* pg. 175.

<sup>35</sup> La intención de Enrigue no parece ser, aquí como en todo el libro, la de confirmar o desmentir esta imagen de la Malinche, sino de problematizarla para dar otra versión de lo que realmente fue y representó la mujer. Matthew Restall argumenta que la identidad histórica de la Malinche está basada en lo que ella dijo. Sin embargo, al ser simplemente una intérprete, la *lengua* de Cortés fue insólitamente silenciosa (“strangely silent”). Esto permitió que se convirtiera en muchas cosas: símbolo de traición, una sirena sexual oportunista, un icono feminista, una deidad mexica disfrazada, la madre del primer mestizo y, por tanto, de la nación mexicana o la máxima víctima de violación de la conquista. Sin embargo, todas estas versiones dicen algo con respecto a la historia moderna de México, muy poco sobre lo que pasó en la época colonial y nada sobre la mujer. (Cfr. Matthew Restall, *Seven Myths of the Spanish Conquest*, New York, Oxford University Press, 2003). Lo que hace Enrigue es dar a la Malinche la posibilidad de la palabra para que

embajador le comunica a Cortés un mensaje de paz y buena voluntad<sup>36</sup>, lo que Malinalli traduce es bien diferente:

Malinalli ya desde entonces tenía su propia agenda y prefería ser la mujer de un viejo casi amable y más bien distraído que volver al oficio de esclava sexual de un cacique y de todos sus amigos, así que tradujo: te traemos estos regalos muy valiosos pero que en realidad son pocas cosas comparados con lo que hay ahí adelante. Esperemos que te gusten. Te los damos para que no se te vaya a ocurrir internarte en el país con esos animales horribles porque sabemos que la gente está descontenta con el emperador, que seguro se uniría a tu causa y no a la nuestra.<sup>37</sup>

La ulterior traducción de Aguilar añade aún más confusión<sup>38</sup> y la posibilidad de encuentro en la reciproca comprensión queda negada<sup>39</sup>. La importancia inaugural

---

finalmente ella misma logre decir, a través de una palabra llena, la verdad sobre sí misma, una versión que no debe ajustarse con ningún modelo anterior relacionado con la historia de México.

<sup>36</sup> “Te traemos estos regalos tan valiosos para que se los des a tu emperador en signo de nuestra amistad y respeto; esperemos que te complazcan y que te regreses a entregarlos con todos tus hombres y todos esos animales horribles que traes; esperemos que nunca más vuelvas a poner pie en nuestra tierra”, *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Esta evocación de Aguilar permite considerar también la versión de los mismos acontecimientos ofrecida por Carlos Fuentes en «Las dos orillas», cuento contenido en *El naranjo*. Aquí Jerónimo de Aguilar relata, desde la tumba, su relación con Cortés y la Malinche durante el período en que colaboró como lengua del conquistador. En este caso es él la lengua bífida que modifica el recorrido de la historia a través de la explotación consciente de las palabras. El hombre revela abiertamente la falsedad con la que actuó como traductor: “Traduje a mi antojo. No le comuniqué al príncipe vencido [Guatemuz] lo que Cortés realmente dijo, sino que puse en boca de nuestro jefe una amenaza” Carlos Fuentes, *El naranjo*, España, Alfaguara, 2008, pg. 16. Todo el cuento subraya el poder de creación de la palabra y el peligro escondido en su manipulación. Jerónimo de Aguilar dice: “Traduje, traicioné, inventé. [...] Solo confirmé aquella noche [...] el poder de las palabras cuando las impulsa, como en este caso, la imaginación enemiga” (17). A través de la palabra Aguilar logra crear una realidad diferente de la que, quizás hubiera podido ser. También en el cuento de Fuentes es posible ver la manera en la que la palabra occidental, a pesar de su insuficiencia explicativa (o precisamente gracias a ella), logró aniquilar un mundo.

de este desencuentro es la que, según Enrígue, ha marcado toda la sucesiva historia de su país y de su continente porque:

La conversación entre mexicanos y españoles siguió más o menos en ese tenor durante toda la primera etapa de la conquista de México [...]. Es uno de los casos en que mejor se demuestra que a veces un montón de gente puede no entender absolutamente nada, actuar de manera impulsiva e idiota y aun así alterar el curso de la Historia severamente.<sup>40</sup>

Con esta afirmación, que parece desmentir la convicción hegeliana de que todo lo real es racional<sup>41</sup>, Enrígue encuadra el encuentro paradigmático de la relación entre América y Europa en un marco de incompatibilidad e incomprensión.

---

<sup>39</sup> En *El cementerio de sillas* se verifica un episodio muy parecido que sigue fortaleciendo la comparación, establecida en el capítulo relativo a ese libro, entre los dos choques de civilizaciones: el representado por la rivalidad de Roma y Garama y el otro viendo enfrentarse europeos y Mexicanos. Cuando los romanos llegan a las puertas de Garama, los respectivos representantes intentan comunicarse por medio de un intérprete libio y la escena descrita por Enrígue parece ser la prueba general del diálogo que, durante la conquista comprometió toda la posibilidad de un trato entre españoles y europeos: “Una vez frente a la comitiva enemiga [Balbo, el general romano] le murmuró al prefecto: díles que no quiero una guerra, sino una alianza. Va a haber guerra a menos que acepten mis condiciones, dijo el romano al libio, que gritó: ninguno de ustedes va a quedar vivos, a menos que conduzcan todo su ganado a Leptis. Los garamantes hablaron entre ellos y el rey respondió: Vivimos en paz en estas tierras desde hace siglos, no queremos una guerra. El libio tradujo: no aceptamos condiciones de nadie. Balbo escuchó: No hacemos alianzas con cerdos [...] soy gaditiano, [...] creo como ustedes en la santidad de los toros; si nos entiendiéramos seguramente podríamos recuperar algo de nuestra antigua grandeza. Soy tartesio, dijo el romano, si quieren sobrevivir, me deberán sacrificar cien toros. El egipcio abrevió: También deberán entregar sus mujeres a la tropa.” Álvaro Enrígue, *El cementerio de sillas*, ob. cit. pg. 132. La conversación sigue así hasta que el los malentendidos y la imposibilidad de un encuentro, ayudados por la mala fe y los intereses personales de los traductores, llevan a la guerra y a la aniquilación de los Garamantes.

<sup>40</sup> *Ibid.* pg. 176.

<sup>41</sup> “Lo que es racional es real; y lo que es real es racional” Guillermo Federico Hegel, *Filosofía del derecho*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1968, pg. 34. Desmintiendo esta afirmación, Enrígue toma distancia de una concepción racionalista de la realidad. La imposibilidad de comprensión que ha caracterizado el encuentro primordial entre Europa y América demuestra precisamente la

La diferencia de la perspectiva y de la forma mental a través de la cual las dos partes involucradas en este diálogo entre sordos interpretan la realidad, se manifiesta también cuando Cortés asiste al juego de la pelota con Cuauhtémoc y la Malinche. Insertando este episodio en la narración, Enrique crea un paralelo entre las dos canchas. La primera, es la que ve enfrentarse el pintor lombardo y el poeta español en el momento cuando, a partir de “la conflagración universal de baja intensidad que hoy llamamos «el Barroco»”<sup>42</sup>, y después de la Contrarreforma, se “asesinó un mundo y fundó otro”<sup>43</sup> La segunda, es donde el emperador mexica asiste a uno de los últimos juegos de pelota de su vida, antes de que su propio mundo sea asesinado por esa civilización que supo lograr representarse a sí misma en el imaginario americano como “occidental” a pesar de que llegaba de oriente<sup>44</sup>. Ambas realidades se encuentran antes el momento de cambio, pero la diferencia que las separa resulta evidente en el comentario hecho por uno de los soldados españoles frente a la explicación del funcionamiento del juego. En un capítulo titulado “Encuentro de civilizaciones” que está formado por un sólo párrafo –como para subrayar la escasez de palabras que han sido utilizadas para favorecer este encuentro– Cortés le explica a uno de sus hombres que “cuando estos salvajes juegan a la pelota, le cortan la cabeza al ganador”<sup>45</sup> y la respuesta con la que el español le contesta a su capitán revela toda la distancia que separa las dos posturas hermenéuticas: “son una raza demoniaca” le dice el hombre, “hay que enseñarles que se le corta al perdedor.”<sup>46</sup>

---

vacuidad de la pretensión que quiere universalizar la interpretación racionalista de la realidad, y en el Nuevo Mundo es donde esta sospecha queda evidente.

<sup>42</sup> Álvaro Enrique, *Muerte súbita*, ob. cit. pg. 141.

<sup>43</sup> *Ibid.* pg. 211.

<sup>44</sup> “No sé, mientras lo escribo, sobre qué es este libro. [...] Tampoco es un libro sobre la lenta y misteriosa integración de América a lo que llamamos con desorientación obscena «el mundo occidental» –para los americanos, Europa es Oriente”, *Ibid.* pg. 201.

<sup>45</sup> *Ibid.* pg. 231.

<sup>46</sup> *Ibidem.* Con respecto a la actitud que los europeos utilizaron para clasificar en términos familiares lo que no conocían y no lograban comprender, Mignolo escribe que “The spaniards erased the differences between the two cultures by using their description of themselves as a universal frame for understanding different cultural traditions”, Walter Mignolo, *The Darker Side of Renaissance*, ob. cit. pg. 96.

Todos estos ejemplos muestran la evidencia de una diferencia irreducible y de una comunicación imposible. Para comprender cómo fue posible que, a pesar de la distancia cultural, la semejanza fuera eliminada o, simplemente para preguntarse cuáles eran los principios y los valores que conformaban el sistema moderno que logró imponerse silenciando la pluralidad americana<sup>47</sup> encerrándola en las jaulas de las clasificaciones europeas, Enríque ha escrito un libro que estudia e intenta descifrar el momento de cambio en el que este sistema nació y se impuso de forma dominante.

“No es un libro sobre Caravaggio o Quevedo aunque es un libro con Caravaggio y Quevedo.”, aclara el autor: “Ellos dos, pero también Cortés y Cuauhtémoc, Galileo y Pio IV. Individualidades gigantescas que se enfrentan. Todos cogiendo, emborrachándose, apostando en el vacío”<sup>48</sup>. En este caso Enríque deja de lado las pequeñas historias individuales que han caracterizado las narraciones de sus precedentes textos porque lo que le interesa es comprender la manera y la razón por las cuales esta historia, la protagonizada por estas “individualidades gigantescas”, se ha vuelto Historia oficial y para hacerlo examina de cerca precisamente a las personas cuyos nombres han terminado dando en los libros que se estudian en las escuelas.

Descubriendo, durante una investigación, que “el primer poeta propiamente moderno de la Historia fue también un gran tenista y un asesino. Nuestro hermano”, Enríque decide dedicar su último libro a la exploración de los claroscuros de los ánimos humanos que, como la pintura de Merisi, dieron vida a una nueva manera de interpretar –y representar– un mundo que se estaba

---

<sup>47</sup> Relatando la vida española de la esposa de Cortés y de su hija, Enríque escribe: “Ni la viuda del conquistador ni su hija Juana regresaron nunca a México, pero tampoco desarrollaron mucho interés por el entorno peninsular en que pasaron el resto de su vida. Como toda la descendencia de Cortés, encontraban inexplicable que la Nueva España infinita dependiera de ese budoquito de país en el que los hombres se vestían con medias y se daban de gritos hasta cuando estaban de buen humor. Se hablaban más lenguas en el jardín de mi padre que en toda la Vieja España solía decir Juana a manera de ingrata explicación por su poco interés en Europa”, Álvaro Enríque, *Muerte súbita*, ob. cit. pg.82.

<sup>48</sup> *Ibid.* pg. 201.

volviendo demasiado incomprensible y, para hacerlo utiliza la ficción<sup>49</sup>, esa construcción narrativa de la historia alternativa que logra dar voz a las palabras, a los acontecimientos y las decisiones que no han sido registradas en los textos oficiales, fueran éstos crónicas, actas o biografías.

Cabe otra consideración relativa a la precedente cita de Enrigue mencionada aquí. Las últimas palabras de la frase no sólo evidencian la débil humanidad de los protagonistas del libro, sino que subrayan su apuesta existencial frente al vacío. Nuevamente esta condición de ausencia se vuelve centro de gravedad alrededor del cual se mueven los personajes que pueblan el universo literario de Enrigue. En particular, la alusión a los hombres que apuestan sus vidas ante el vacío dejado por el fin de un mundo y ante las incertidumbres inherentes al futuro de lo que lo sustituirá, evoca la imagen de los *abismados*, los participantes a la fiesta que empieza la narración de *La muerte de un instalador*. Como los amigos de Brumell, las personalidades gigantescas de *Muerte súbita* manifiestan la precariedad de los que parecen estar sentados en el borde de una cornisa “con las piernas al aire, seis pisos por arriba de la calle Nizza”<sup>50</sup>.

El primer libro de Enrigue empezaba relatando la muerte de la utopía, que precipitaba del edificio de la fiesta junto con Simón el Utopista, y se concluía describiendo otro deceso, el de la muerte misma, que se volvía objeto y obra de arte durante el velorio de Sebastián Vaca. Como se ha visto en el capítulo que analizaba el libro, este recurso lograba enfocar la atención del lector sobre este momento terminal cuya evocación quedaba latente a lo largo de toda la narración, como para reforzar la impresión de que el final de la trascendencia y la renuncia a todo tipo de valor metafísico e ideológico fuese lo que caracteriza la postura crítica de Enrigue. De la misma manera, es posible ver que las alusiones al vacío, al silencio y a la ausencia, están diseminadas en muchos puntos y rincones oscuros de los mundos narrativos (que, al fin y al cabo es sólo un único universo literario) creados por el autor mexicano. Un abismo –el precipicio sobre el que están en equilibrio los *abismados* y todos los participantes a la fiesta de Brumell–

---

<sup>49</sup> “Las novelas aplanan monumentos gracias a que todas, hasta las más castas, son un poco pornográficas”, *Ibidem*.

<sup>50</sup>Cfr. Álvaro Enrigue, *La muerte de un instalador*, Penguin Random House, *ob. cit.*

es la situación que inaugura el recorrido literario de Enrigue y, otra ausencia —el instante suspendido que inmoviliza el momento en que se abandona un siglo para lanzarse a otro, así como el aliento durante el salto— es la condición frente a la que apuestan los protagonistas de *Muerte súbita*. Si, como se ha dicho antes, este libro marca un momento nodal en el trayecto artístico de Enrigue, las referencias al vacío, así como los episodio de las muertes en *La muerte de un instalador*, están al comienzo y en un momento crucial de la obra vista en su conjunto, atrayendo la atención del lector sobre esta falta que así se vuelve presente y casi tangible. El vacío llega a ser una presencia diseminada en los textos de Enrigue, sublevando una pregunta sobre el significado que esta condición significa para este autor.

Una posible respuesta a esta interrogación ya ha sido ensayada a lo largo de este trabajo, evaluando el cambio de postura que se manifiesta en los textos estudiados, relativamente a la relación con la nada. Cabe, por tanto, seguir el autor en la investigación que ha llevado adelante en este libro, concentrándose en las razones y las modalidades que han permitido que la apuesta frente a la realidad de dos mundos que estaban cambiando, se convirtiera en una nueva postura filosófica: la modernidad.

Sin embargo, antes de pasar al análisis de las condiciones que permitieron el cambio, es preciso mencionar un último episodio en el que las dificultades de comunicación marcan la relación entre nuevo y viejo mundo. En este caso, la actitud con la que se enfrenta la dificultad de comprensión es diferente y produce resultados.

Los protagonistas aquí son Vasco de Quiroga, el obispo que intentó fundar una sociedad basada en los principios racionales teorizados por el libro de Tomás Moro, *Utopía*, y Don Diego de Alvarado Huanintzin, nahua noble y maestro amateca que trabajaba en el taller de arte plumario de Moctezuma. Como en otras situaciones, Enrigue crea un paralelo entre el hombre español y el americano. Ambos eran nobles y, en el pasado, habían sido huéspedes de una corte imperial. Sobre todo, así como los demás personajes del libro, ambos eran “más confusos en quién sabe cuántos siglos para dos culturas gigantescas y antiguas, en la situación tan rara de ser, en realidad libres”<sup>51</sup>. La aventura del indio puede leerse

---

<sup>51</sup> Álvaro Enrigue, *Muerte súbita*, ob. cit. pg. 232.



como la metáfora de un mundo que para sobrevivir ha tenido que doblarse ante los dictámenes culturales llegados desde el otro lado del océano, en este caso la acción es simbolizada por el aprendizaje del idioma castellano. Don Diego formó parte del grupo de artistas que regresó a Europa con el primer viaje de vuelta de Cortés. La postura del indio, cuyo universo había sido destruido<sup>52</sup>, presenta unos rasgos de flexibilidad que lo acercan más a las posiciones identitarias de que habla Maalouf, que no a la rigidez del sujeto único y centrado, típico de la modernidad. El hombre comprende pronto que su supervivencia depende de que pueda entender el idioma de los españoles e intenta aprenderlo durante el viaje. Por supuesto la comprensión de la lengua de los conquistadores conlleva también la penetración de los rasgos culturales del pueblo que la habla. En efecto el indio es “el único que parecía mostrar disposición a interpretar su nueva circunstancia”<sup>53</sup>. Lo que le permite adaptarse a la nueva realidad<sup>54</sup> es una especie de materialismo que lo lleva a interpretar de forma desengañada y desilusionada las verdades que se le proponen como absolutas, pudiendo moverse, de este modo, entre unas y otras según sus necesidades. El hombre, por ejemplo, no extraña a los viejos dioses porque se da cuenta de la vacuidad de todo tipo de trascendencia:

Su relación con los cultos [...] pasaba a través de una serie de rituales que le habían parecido vacíos cuando ofrecía su trabajo a los cuatro Tezcatlipoca de las

---

<sup>52</sup> “Y seguía dolido. [...] habría preferido que la invasión de los españoles no hubiera llegado nunca, que sus padres hubieran muerto de viejos y no de sed durante el sitio, hubiera preferido que su esposa no la hubieran violado los tlaxcaltecas hasta matarla y que los perros de los españoles no se hubieran comido a las gemelas. Le habría gustado poder enterrar a sus hermanos y sus primos, muertos en combate; que no se hubieran llevado como esclavas a las cuñadas, que ellas no hubieran elegido arrojar a sus bebés al lago antes que verlos padecer la vida que se le venía encima.”, *Ibid.* pg. 237.

<sup>53</sup> *Ibidem.*

<sup>54</sup> Cuando llega a España, Huanintzin pide a Cortés que le haga unos zapatos como los que llevaba el conquistador. Como Gaaramanjik, también este personaje se pone literalmente en los zapatos del “otro” europeo y occidental. Sin embargo, a diferencia del europeo que llega al Nuevo Mundo, el indio logra asimilarse a su nueva cultura: “todo perdido, había vuelto a empezar y sentía que había cambiado unos privilegios por otros”, *Ibid.* pg. 238.

cuatro direcciones del mundo y le parecían exactamente igual de huecos cuando los tuvo que empezar a ofrecer a los tres arcángeles y el Nazareno.<sup>55</sup>

La mirada descreída de Huanintzin, por tanto, le permite desplazarse entre los dos contextos sacando provecho de cada uno de ellos<sup>56</sup>.

Como su adhesión a ambas sus culturas, también su idioma tiene distintas imperfecciones, pero esto, bien lejos de impedir la comunicación y favorecer la incomprensión, genera situaciones cómicas que hasta dan vida a una nueva realidad. Recargado en las paredes de las cocinas, donde esperaba los pájaros de los cuales sacar las plumas para hacer la capa que le había prometido al rey, el indio queda admirado por los animales que entran y salen del fogón: “Que es eso, preguntaba cada tanto. Hígado de res. Regresaba a su taller a contarle a su hijo que esa tarde el rey iba a comer címbalo de pez. Y eso qué es. Un animal que silba, como una ostra gigante de tierra, le explicaba en nahua”<sup>57</sup>.

Así como sucederá siglos más tarde con los autores del *boom*, el viaje a Europa y la conciencia de una pertenencia arraigada en la realidad de América, genera seres fantásticos y maravillosos. Lo que el castellano español clasifica como hígado de res se convierte, gracias al náhuatl y a la imaginación vivaz de Huanintzin, en un ser fantástico, cuya representación encuentra en las ostras gigantes, probablemente observadas por el indio en su tierra, una posibilidad de expresión que logra explicar lo que ha visto en las cocinas españolas a través de las categorías americanas. Sin embargo, para que esto sea posible, es necesario que la palabra no sea un obstáculo. Sólo vaciándose de su relación unívoca con el objeto que describe, la palabra puede dar vida a una realidad nueva que ya no está asociada ni a una ni a otra cultura sino que establece un puente entre las dos.

---

<sup>55</sup> *Ibid.* pg. 236.

<sup>56</sup> A pesar de que se pone literalmente (en) los hábitos españoles, sigue practicando el arte de la amatequía, extraña la higiene y el orden del gobierno indio pero le gusta que la oración religiosa se haga sin necesidad de traspasarse el sexo con una espina de maguey y la comunión se limite a un pedazo de pan sin levadura y no comiendo guisado de muerto: “la carne humana era un poco chiclosa y el plato en que se servía demasiado picante”, *Ibid.* pg. 237.

<sup>57</sup> *Ibid.* pg. 236.

Para explicar a los españoles lo que había encontrado en América, Cortés describía Tenochtitlán como una Venecia americana, obligando la ciudad mexicana a conformarse y a ser representada según las modalidades europeas. Huanintzin, en cambio, para hacerle comprender a su hijo qué era lo que había visto en la cocina, utiliza un ejemplo sacado de su tierra, sin embargo, el producto de su interpretación es algo nuevo, un objeto inventado que remite a la posibilidad de clasificación a un ámbito creativo de posibilidad y no a uno cerrado de definiciones preestablecidas.

## 5.2 *Los claroscuros de las narraciones.*

El texto de *Muerte súbita* recoge y utiliza muchas de las técnicas experimentadas en las obras anteriores. Una de estas es la construcción narrativa de la historia, un recurso cuyas implicaciones teóricas ya han sido analizadas en el capítulo que se ocupa de *El cementerio de sillas*.

En *Muerte súbita* Enrique baraja un poco las cartas. El mismo autor admite que el libro arranca de una investigación sobre el juego de tenis<sup>58</sup> y a lo largo del texto inserta escritos y fuentes documentales de distintos tipos<sup>59</sup>, incluso, cita otras fuentes y estudios para argumentar las reconstrucciones de las vidas de sus personajes<sup>60</sup>. Por un lado, por tanto, el autor no deja que quepa duda sobre la real

---

<sup>58</sup> Enrique aclara que no “es un libro sobre el nacimiento del tenis como deporte popular, aunque definitivamente tiene raíz en una investigación muy larga sobre el asunto con una beca de la Biblioteca Pública de Nueva York”, *Ibid.* pg. 201.

<sup>59</sup> Entre otros hay: Una definición del Diccionario de autoridades de 1796 que aclara las reglas del juego (19), una cita de un Tratado del juego de raqueta de 1555 (24), una epístola de 1634 sobre las antiguas formas del juego de pelota (106), Cfr. *Ibid.*

<sup>60</sup> Describiendo un traslado de la infanta de España, viaje en el que participaron Quevedo y el duque de Osuna, informa que “la lista de personajes que hicieron el viaje se conserva en los archivos de la biblioteca Nacional de España y ahí están los nombres de Quevedo y Girón” (38) y para fundamentar el relato de las pelotas hechas con la cabellera de Ana Bolena atestigua que “Fue precisamente Nueva York la ciudad a la que finalmente vinieron a dar las tres pelotas hechas con el pelo de la reina decapitada. Yo las vi en la Biblioteca Pública de la Quinta Avenida y la calle 42, donde se conservan como parte de las colecciones no expuestas de parafernalia deportiva

existencia de sus protagonistas y sobre la precisión del contexto histórico en el que están inseridos. Por el otro, no quita posibilidades expresivas a su imaginación, construyendo, a partir de las certidumbres históricas, episodios y acontecimientos que abren escenarios inesperados y permiten atisbar escenas marginales, y por tanto calladas por la historia oficial, pero posibles.

En particular, en dos momentos Enrígue deja rienda libre a su capacidad especulativa, figurándose otras tantas escenas, ambas situadas en el instante fundamental en el que dos mundos, mirándose uno frente al otro en el espejo del tiempo, alcanzan su propio lugar mirando hacia el futuro o desapareciendo en la hoguera del pasado.

Precisamente el fuego devastador es el elemento que caracteriza la primera de las dos situaciones. El capítulo que la describe se titula “El segundo incendio de Roma” y la referencia, explicitada por el autor, remite a la catástrofe que, en el año 64 del imperio romano, destruyó la ciudad eterna, centro de la civilización occidental, y llevó al emperador Nerón a imponer nuevas reglas para la construcción de los edificios.

Desde el principio Enrígue aclara la naturaleza inventada de esta escena y la presenta como si fuera un retrato que no esconde la estrecha relación entre barroco, modernidad y fuego destructor: “Un retrato que le hiciera justicia a Pio IV tendría que ser un retrato en la mesa –un cuadro de luz y sombra en el que estuviera presidiendo la gran cena del Barroco. Su papado fue, después de todo, el aperitivo de todas las hogueras de la modernidad”<sup>61</sup>. De este modo, el autor construye un posible acontecimiento histórico. Lo inventa porque nunca se ha realizado, pero de haber ocurrido realmente habría sido una descripción perfecta

---

arcaica” *Ibid.* pgg. 67, 68. Esta última afirmación, sin embargo, añade un nivel de complejidad en relación al empleo de las fuentes y al papel de la ficción en la construcción de la historia. De hecho a pesar de que la voz narradora de *Muerte súbita* afirme haber visto las pellas, el mismo Enrígue desmiente lo dicho, revelando la falsedad de la información. Cfr. Álvaro Enrígue en «Palabra de autor – Álvaro Enrígue (11/04/2015)» ob. cit. El libro se presenta como un reto a la atención del lector que debe estar consciente que siempre está en equilibrio entre verdad y ficción y esto es precisamente lo que le interesa al autor, o sea que no se comprenda la diferencia entre un estado y otro. Cfr. *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibid.* pg. 123.

de lo que estaba sucediendo. A través de la imagen, el autor llena un vacío que la palabra no ha logrado decir<sup>62</sup>. “La descripción de una obra de arte” argumenta Enrígue,

detiene y vuelve decrepito un relato. Una obra de arte sólo sería contable si modificara la raya que va dibujando la historia, y si una obra de arte, como un sueño, vale la pena ser recordada, es precisamente porque representa un sitio ciego para la Historia. El arte y los sueños [...] detienen el mundo: funcionan como un paréntesis, un dique, la salud.<sup>63</sup>

La descripción del hipotético cuadro devuelve la manera en la que debería representarse el momento histórico en el que las hogueras del Barroco y de la modernidad terminaron con el viejo mundo, el mundo de la Roma pueblerina, remota y miserable, de la misma manera en la que, en el año 64 el incendio

---

<sup>62</sup> De este modo, Enrígue evoca la forma figurativa con la que las poblaciones precolombinas recordaban el pasado, forma suprimida por los españoles que sólo consideraban posible fijar la historia a través de la escritura alfabética. Escribe Mignolo que para los españoles fue difícil comprender “that narratives recording past function independently, outside speech and its control by alphabetical writing; and that a visual language and spatial relations are perfectly understandable to those familiar with pictorial conventions. [...] both kind of narrative have, among others, the important function of identity building”, Walter Mignolo, *The Darker Side of Renaissance*, ob. cit. pg. 133. Mignolo destaca, además, la naturaleza de la diferencia que separa las dos maneras de recordar el pasado, diferencia que el nuevo historicismo ha evidenciado. La escritura alfabética, escribe el crítico, “does not capture the essence of the events, but is a particular organization of the given” Cfr. *Ibid.* pg. 125. El nuevo historicismo, aclarando la diferencia entre “Thin description” and “Thick description”, “the one merely describing the mute act, the other giving the act its place in a network of framing intentions and cultural meanings (Cfr., C. Gallagher; S. Greenblatt, *Practicing new historicism*, ob. cit. pg. 21), evidencia la manera en la que la naturaleza textual de una registración, en este caso de la historia, tiene que ver con la creación del acontecimiento más que con su descripción y, respaldando la opinión de Mignolo, sostiene que “culture is itself an «acted document» [...]. The point is that to understand what people are up to in any culture [...] you need to be acquainted «with the imaginative universe within which their acts are signs»” (27).

<sup>63</sup> Álvaro Enrígue, *Muerte súbita*, ob. cit. pg. 251.

destruyó la ciudad gobernada por Nerón. Y Enrígue escribe que, así como, según la leyenda, el emperador romano vio a su ciudad arder, de la misma manera

en este retrato Pío IV estaría en las alturas, viendo arder Roma –la hoguera y la modernidad, la hoguera de la modernidad que se acomoda– y luego Europa entera, las llamas, luz en su cara. Europa se había sobrecalentado con el descubrimiento del Caribe, con la conquista de México y el sometimiento del Perú, las rebeliones de los obispos reformistas. Él, hombre práctico y de intenciones neutras, sólo había puesto la chispa que desató el incendio al dotar de estatuto de ley a los acuerdos del concilio de Trento.<sup>64</sup>

De este modo, todo el mundo occidental queda representado en el retrato del Papa viendo arder su civilización. Europa y América quedan conectadas con un doble hilo a esa modernidad que para ambos mundos significó la destrucción de una realidad y el comienzo de otra diferente. Si el descubrimiento del nuevo continente significó la aparición en el mapa mundial de esa cuarta parte de mundo que obligaba Europa a volver a definir su centralidad no solo geográfica sino también cultural e, incluso, la misma posición del papel del hombre en el universo y en el dibujo divino, el viejo mundo resolvió la incertidumbre exportando e implantando en la nueva parte de mundo, su forma de pensamiento. Por esto Enrígue sigue con la descripción del eventual cuadro que debería devolver la imagen del cambio inminente, ampliando la mirada e incluyendo en la imagen también a los demás protagonistas que “articulaban desde Trento la forma que tendría el siglo Barroco que estaba por empezar”<sup>65</sup>. A pesar del carácter ficcional de la imagen creada, ficcionalidad repetidamente subrayada por los verbos puestos en condicional, las referencias y las descripciones son tan exactas y plausibles<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> *Ibid.* pg. 124.

<sup>65</sup> *Ibidem.* Los otros participantes que verían, junto al papa “el infierno que le lamería las pantuflas” son: “Carlo Borromeo, el ideólogo y máximo publicista de la Contrarreforma, y [...] el inquisidor Montalto, que la ejecutó a sangre y fuego”, *Ibidem.*

<sup>66</sup> “Si el encuentro hubiera sucedido, por ejemplo, en el año de 1565 en que España tomó posesión de las Filipinas y el mundo se volvió por fin redondo, Pío IV [...] estaría sintiendo el llamado de la muerte en los huesos, sus ojos lombardos transitando del azul tan plácido que los habitó siempre al

que la frontera que separa creación literaria y realidad se vuelve un poco más débil y el lector está autorizado a preguntarse si, entre las muchas fuentes consultadas por el autor, no haya acaso alguna que todavía no haya sido citada y que describe precisamente un retrato en el que los tres hombres se hallan realmente en “la *loggia* del jardín del Palazzo Colonna, viendo Roma desde el sitio en el que, para el siglo XVI, todavía estaban las ruinas del templo desde el que Nerón vio arder la ciudad”<sup>67</sup> observando el fuego de la Contrarreforma que “finalmente lo arrastraría todo”<sup>68</sup>.

Enrique juega con el velo sutil que separa realidad e historia, mito y mimesis, convirtiendo la distancia entre estos elementos en un espacio ambiguo e incierto, un espacio de posibilidad creativa. Esto le da la posibilidad de osar un poco más, imaginando, en otro momento del texto, la posible ruta que la historia podría haber tomado de haber sido diferentes solo unos cuantos elementos. Como se acaba de ver, la escritura ha logrado crear una escena plausible, aunque seguramente falsa. Cabe preguntarse, por tanto, por qué la hipotética verdad relatada en otra escena, y nunca acaecida, no podría ser igualmente admisible.

Nuevamente, la “otra” historia está representada en pintura. Sin embargo, el contexto geográfico y cultural ahora es diferente porque la fantasía de Enrique se desplaza a América donde imagina qué habría pasado si Moctezuma hubiese dado a sus hombres la orden de rodear a los españoles y masacrarlos, en vez de dejarlos circular de forma libre por Tenochtitlán dando paseos que mostraban su fragilidad y familiarizando con la ciudad. “Hubiera sido interesante que la Historia se hubiera dado vuelta por ese circuito”<sup>69</sup>, imagina Enrique. ¿Cómo habrían cambiado, en este caso, las cosas? ¿Cómo estarían representadas, en el imaginario

---

transparente de los que ya dejan pasar las visiones. [...] el papa tendría setenta y seis, la barba ya blanca, la respiración trabajosa por el sobrepeso que le habían dejado sus felicidades. Carlo Borromeo tendría veintisiete: flaco, fibroso, con su cara larga y mal rasurada de modelo del Greco. El cardenal Montalto, inquisidor todopoderoso con demasiadas cuentas pendientes, en la encrucijada brutal de los cuarenta y dos años: demasiado viejo para todo, demasiado joven para todo”, *Ibid.* pg. 125.

<sup>67</sup> *Ibidem.* pg. 125.

<sup>68</sup> *Ibidem.*

<sup>69</sup> *Ibid.* pg. 150.

común, las personas que protagonizaron la conquista? Frente a estas preguntas surge espontánea la duda sobre las construcciones biográficas y heroicas transmitidas por la historia: “Cortés y su compañía serían para el mundo contemporáneo como esos mártires menores que acometieron la inexactitud de ir a dar misa al Japón”<sup>70</sup>. A pesar de las muchas e indudables diferencias que separan los dos contextos culturales y geográficos, hay algunos puntos en común entre la presencia religiosa en Japón y en Nueva España. Antes que todo, el período histórico coincide, así que se pueden confrontar los sistemas ideológicos que impulsaron la evangelización, y, sucesivamente, es posible considerar la inicial acogida favorable de las poblaciones locales. Además, también Japón había vivido una época de guerra civil, durante la cual los señores locales, los *daimyo*, habían llevado el país a la desintegración luchando uno contra el otro. No se quiere aquí intentar establecer un paralelo entre las dos situaciones, pero cabe subrayar que la referencia explícita en la consideración de Enrigue lleva a una interrogación sobre lo que ha marcado la diversidad del recorrido histórico de los dos ámbitos culturales. Si Moctezuma hubiese tomado otra decisión, conjetura Enrigue ¿cómo habrían cambiado los destinos de los dos continentes? Quizás

---

<sup>70</sup> *Ibidem*. La colonización cristiana en Japón empezó más o menos en los mismos años en los que se llevaba a cabo la conquista en el Nuevo Mundo. La etapa cristiana en el imperio oriental se inaugura en 1549 cuando el jesuita Francisco Xavier llega a Kagohima. Inicialmente los jesuitas, y las otras órdenes religiosas llegadas sucesivamente, recibieron buena acogida, sin embargo más tarde, frente al florecimiento misionero fue dictado –en 1597– el primero de muchos edictos de expulsión al cual siguieron torturas y ejecuciones. 26 mártires crucificados en 1597 fueron sucesivamente canonizados. La noticia llegó a Nueva España y en la catedral de Cuernavaca hay un mural que conmemora el acontecimiento. Cfr. María Elena Ota Mishima, «Un mural novohispano en la catedral de Cuernavaca: Los veintiséis mártires de Nagasaki» en *Estudios de Asia y África*, Vol. 16, No. 4 (50) (Oct. - Dec., 1981), pp. 675-697. El asunto será retomado por Enrigue en el libro *Un samurái ve el amanecer en Acapulco* que narra las vicisitudes de Itakura no Goro un samurái que, no pudiendo regresar a su país por haberse hallado en las Filipinas después de que Japón cerró sus fronteras para contrastar, entre otras razones, la influencia colonial y religiosa de España, está obligado a ganarse la vida como samurái en Nueva España. Cfr. Álvaro Enrigue, *Un samurái ve el amanecer en Acapulco*, México D. F., La caja de cerillo Ediciones, 2013.



habría un San Hernán de Medellín y un San Bernal de Medina del Campo. Velázquez habría pintado una pieza de altar en la que aparecieran sus cabezas al pie del templo de Tezcatlipoca y Caravaggio otra que se llamara *El martirio de San Jerónimo de Aguilar*: un lienzo que retratara su terror justo antes de que le cortaran la lengua. A su lado, tapándose la boca, una de las pirujas de Merisi figuraría como una vaga Malitzin de ojos verdes. Sería un claroscuro pintado en una Roma pueblerina, remota y más bien miserable, como siempre fue y habría seguido siendo Europa de no ser por el flujo de la mineralia americana.<sup>71</sup>

Otra vez, se trasparenta, en las palabras del escritor, una crítica, o por lo menos una invitación a la reflexión, sobre a la real esencia de los protagonistas de la Historia y el valor de sus distintas representaciones. Si Moctezuma hubiese decidido tomar una resolución más fuerte y definitiva ahora Cortés no sería uno de los hombres más despreciado en el imaginario común mexicano, sino que probablemente habría sido convertido en un santo y, como tal, venerado. Frente a estas consideraciones y a la posible falta de fundamento de las imágenes míticas sobre las cuales se edifica la cultura occidental, Enrigue examina uno por uno, los protagonistas del periodo histórico que han marcado un momento de cambio en el recorrido histórico y cultural de occidente.

La figura que lo fascina más, y sobre la cual se detiene durante más tiempo es la del pintor italiano. El descubrimiento de que uno de los más celebrados y emblemáticos artistas mundiales fuera también “un hombre sin terminar, una creatura contradictoria”<sup>72</sup> lo induce a intentar comprender cómo fue que llegó a representar para la pintura “lo que Galilei a la física: alguien que abrió los ojos y dijo lo que estaba viento; alguien que descubrió que las formas en el espacio no son alegorías de nada más que de sí mismas”<sup>73</sup>.

Las pinturas de Caravaggio desvelan la naturaleza prosaica de un mundo en tránsito hacia una nueva imagen de sí mismo e, irónicamente, los claroscuros de Merisi iluminan la materialidad de una realidad que ya no logra esconderse detrás de los viejos manierismos, deformando los relatos bíblicos para representar la

---

<sup>71</sup> Álvaro Enrigue, *Muerte súbita*, ob. cit. pg. 150.

<sup>72</sup> *Ibid.* pg. 112.

<sup>73</sup> *Ibid.* pg. 93.

realidad y no, como se hacía antes, lo contrario<sup>74</sup>. Pintando una Judit que, en el momento de cortarle la cabeza a Holofernes, experimenta un placer físico que se alimenta en la sensualidad de la sangre derramándose y en la violencia del acto, el pintor subraya precisamente la más instintiva humanidad de los sujetos involucrados. Judit no es una heroína que libera su nación de la dominación, extranjera, sino simplemente una mujer que no esconde el orgasmo que le provoca la brutalidad de su mismo acto. De la misma manera Holofernes no representa al pueblo invasor y, por extensión el arquetipo del malo, sino simplemente un amante sometido.<sup>75</sup> Caravaggio es mucho más que un simple personaje en este relato. No sólo sus pinturas, sino también su misma vida son las imágenes de un mundo al límite: “Es como si el espíritu completo de los tiempos que corrían tuviera su casa en el puño del artista: la oscuridad, la resequedad, la dignidad pobre de los espacios vacíos”<sup>76</sup>. Se trata precisamente de esto: un mundo que vive a oscuras, un mundo en el que los pocos puntos luminosos, así como en los cuadros del lombardo, solo sirven para enfatizar, en el contraste barroco, la función creativa de la oscuridad. En la pintura de Caravaggio la relación luz-sombra genera significado, es un espacio de sentido<sup>77</sup> que revela la narración. Gracias a la oposición de los efectos de iluminación es posible, durante un instante que la pintura vuelve eterno, ver los cuerpos saliendo de la oscuridad y reclamando su existencia. Los protagonistas del arte de Caravaggio son seres que

---

<sup>74</sup> Con respecto a la prostituta que le sirvió a Merisi para pintar *Judit con la cabeza de Holofernes* Enríque escribe: “El artista que la retrató no había deformado la realidad según el relato bíblico, había hecho lo contrario: deformar el relato bíblico retratando la realidad”, *Ibid.* pg. 57.

<sup>75</sup> “La pintura era sangrienta, pero además removía otras cosas: en ella, la modelo y piruja mostraba un gesto más sexual que vengativo al rebanar el cogote del enemigo del pueblo [...] Está caliente, y mucho: tiene los pezones tan duros que se transparentan y casi revientan su camisa. El cuadro no ilustraba el momento heroico en que una nacionalista judía acometía el acto patriótico de matar al opresor de su pueblo, sino a una asesina que encuentra placer carnal en derramar la sangre del hombre cuyo semen todavía escurre por la cara interior de sus muslos. Su gesto, tan raro, no era de repulsión frente al malo sometido ni de disgusto por tener que decapitarlo, era de placer: un orgasmo”, *Ibid.* pgg. 57, 58.

<sup>76</sup> *Ibid.* pg. 113.

<sup>77</sup> Cfr. Carlo Ghidoni, «Stupore e identità in analisi» en [http://www.sipi-adler.it/wp-content/uploads/2015/04/CD\\_075\\_Milano\\_Ghidoni.pdf](http://www.sipi-adler.it/wp-content/uploads/2015/04/CD_075_Milano_Ghidoni.pdf) (16.10.18).

viven en la sombra: prostitutas, ladrones, borrachos, que se convierten en santos y vírgenes sin que esto esconda o enmascare su verdadero origen, porque expresan las inquietudes de una época cuyas certidumbres y posibilidad de categorización se han vaciado de capacidad significativa:

Si alguien piensa que los objetos del mundo están compuestos todos por el mismo grupo de sustancias y se desplazan sólo por razones mecánicas, es natural que encuentre en las uñas puercas de los santos y vírgenes de Caravaggio –unas uñas en el mundo y en la Historia– una voz providencial: la voz de un dios con más genio que capricho, un Dios distinto a Dios [...] un Dios de verdad para todos: los pobres, los malvivientes, los políticos, los putos y los millonarios.<sup>78</sup>

Con este texto Enrigue intenta hacer una operación parecida. Lo que toma forma a partir de la pluma del escritor es un retrato del momento en el que el mundo se disponía a entrar en la modernidad, sin embargo, por estar todavía confundido frente al descubrimiento de sus nuevas dimensiones<sup>79</sup>, seguía intentando comprender lo que él mismo era o lo que podía ser. En esta realidad, esperando al borde del abismo, se mueven los personajes que todavía no han encontrado esa grandeza luminosa y falta de zonas de sombra que sólo la narración histórica les otorgará, un prestigio que, así como intenta demostrar Enrigue, probablemente nunca han tenido.

A pesar de ser un duelo, el juego que ve desafiarse a Caravaggio y Quevedo no es un asunto de vida o de muerte, categorías claras que bien podían describir un mundo sin matices en el que luz y sombra, claro y oscuro, se contraponen diametralmente. Se trata ahora de “victoria y derrota –valores mucho más

---

<sup>78</sup> Álvaro Enrigue, *Muerte súbita*, ob. cit. pg. 93.

<sup>79</sup> “La generación de Caravaggio, de Quevedo y las generaciones un poco anteriores fueron personas para la que el mundo fue por primera vez redondo. Yo creo que son nuestros primeros hermanos, esos primeros modernos son más parecidos a nosotros de lo que fueron las personas del siglo XIX [...]. Me interesaba describir un momento histórico que hubiera sido similar a éste en el que la violencia fuera brutal e institucional como sucede ahora en México aunque nadie quiera reconocerlo” Cfr. Álvaro Enrigue en «Metrópolis: Morte Súbita de Álvaro Enrigue», <https://www.youtube.com/watch?v=whf9nqWZH3U> (23.05.18).

complejos y duros de llevar porque el que pierde un duelo a espada no tiene que vivir con ello”<sup>80</sup>. Lo que queda en juego no es la vida de los dos contrincantes, sino una nueva visión del mundo. Por esto la manera en la que saldrán de la cancha marcará toda la diferencia del cambio de época.

En efecto, a Enrigue no le importa el resultado del partido, sino lo que ocurre durante su desarrollo. El recurso formal del juego le permite representar y explorar toda la humanidad que se mueve alrededor de la cancha y el mundo entero que la rodea. A pesar de esto, al final, el autor le da una pista al lector para hacerle entender que es lo que muere y se queda por siempre en la corte. Frente al enésimo golpe recibido de la pelota disparada por Caravaggio, Quevedo comprende que lo que estaba enfrentando no era simplemente un juego: “Alguien tenía que morir al final e iba a ser el joven que fue él mismo esa mañana; renacería el católico recalcitrante, el antisemita, el homófobo, el nacionalista español, el malo de los dos que era él mismo”<sup>81</sup>. Lo que muere es el lado tolerante, escéptico, abierto de Quevedo. Sin embargo, el que será siempre recordado, únicamente por las nuevas características, no siempre ha sido este tipo de hombre. Efectivamente, fue la dejadez y la ambigüedad del poeta lo que provocó el duelo ya que, después de haber sido descubierto por Osuna mientras que, la noche anterior al partido, se revolcaba en el lodo del Tíber agarrado al pintor lombardo y con las manos en las braguetas de éste, Quevedo pretende venganza y, desde los abismos borrosos de la borrachera que había compartido con el pintor y el duque, pide justicia a su contrincante, olvidando y renegando, la parte que él mismo había tenido en esa pelea amorosa.

Desde el comienzo del libro Enrigue ha venido construyendo la historia del poeta y de su amistad con Pedro Téllez Girón, duque de Osuna. Sin embargo, la imagen que el escritor crea para relatar el artista que intentó hacer que la poesía castellana volviera a sonar como el latín<sup>82</sup>, devuelve la imagen de un hombre cojo,

---

<sup>80</sup> Álvaro Enrigue, *Muerte súbita*, ob. cit. pg. 26.

<sup>81</sup> *Ibid.* pg. 255.

<sup>82</sup> “Quevedo’s writing is absolutely sexy because he achieved that impossible task: to make Castilian sound like Latin again”, Cfr. Scott Esposito, «Álvaro Enrigue by Scott Esposito» ob. cit.

homosexual, irrespetuoso<sup>83</sup>, y mucho más dispuesto a derogar sus convicciones, que no el que saldrá de la cancha de tenis después de haber luchado con Merisi, intentando recuperar el honor perdido la noche anterior<sup>84</sup>.

Tampoco el duque de Osuna logra escaparse de la mirada investigativa de Enrigue, no sólo por su cercanía a Quevedo, sino, también, por el papel de vínculo que su figura establece con el otro lado del océano. El noble, en efecto, queda involucrado en la narración por ser el marido de Catalina Enríquez de Ribera y Cortés Zúñiga, nieta del conquistador español. Gracias a la presencia del noble español, Enrigue consigue que la narración del texto, que había arrancado en Europa, y la atención del lector se desplacen un poco más hacia América<sup>85</sup>.

El hombre del que se habla, sin embargo, no es todavía un grande de España, sino un ser que comparte con su amigo algunas características que la historia no se ha preocupado de subrayar y entregar a la posteridad. Osuna era “de lengua fácil y virilidad incontrolable; borracho y pendenciero del primero al último día de su vida”<sup>86</sup> y no debía lucir por su inteligencia ya que, además de no tener la menor inclinación intelectual, “es muy probable que fuera un analfabeto funcional y que por eso, precisamente, anduviera a todos lados acarreando a su poeta, que tampoco es que tomara notas”<sup>87</sup>. Sin embargo, con el tiempo Osuna logrará convertirse en una figura política importante en la corte de España<sup>88</sup>, hasta ser

---

<sup>83</sup> “Girón va a todas partes con un leperete que llama La Elefanta a su pequeña majestad.” Álvaro Enrigue, *Muerte súbita*, ob. cit. pg. 39.

<sup>84</sup> Quevedo tenía “un lado perdulario y fanfarrón tan poderoso como su cerebro de monstruo”, *Ibid.* pg. 109.

<sup>85</sup> “La idea precisamente con la que yo trabajaba era esa, que fuera una novela que leyeras moviendo la cabeza de un lado a otro. El corazón de la novela es un partido de tenis y la idea era que fueras moviendo la cabeza, primero un poquito más a la izquierda y luego un poquito más, y luego un poquito más, hasta que llegaras a América”, Cfr. Álvaro Enrigue en «Palabra de autor – Álvaro Enrigue (11/04/2015)», ob. cit.

<sup>86</sup> Álvaro Enrigue, *Muerte súbita*, ob. cit. pg. 39.

<sup>87</sup> *Ibid.* pg. 109.

<sup>88</sup> La desmitificación hecha por Enrigue tiene un antecedente ilustre porque ya Cervantes le dedicó a este personaje, algunas líneas poco amables en las que se le describe como “un señor muy pequeño, que decían que era muy grande”, Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la mancha I*, Madrid, Cátedra, 2009, pg. 304. Las palabras de Cervantes dejan sospechar que la grandeza de

nombrado virrey de Sicilia y de Nápoles. A través de Osuna, por tanto, Enrigue da un retrato de una parte de la sociedad española de la época: un mundo de fanfarrones, asesinos, borrachos y holgazanes que, sin embargo, nunca pagan por las consecuencias de sus malas acciones porque, “en los países en que se habla español nunca le pasa nada a los dueños de grandes apellidos, a menos que se metan con gente de apellidos más grandes que los suyos.”<sup>89</sup>

Otra figura a la que Enrigue le dedica mucha atención es la de Hernán Cortés, un hombre condenado al olvido a pesar de la hazaña cumplida. El escritor ha declarado que la decisión de no incorporar a Cortés en el panteón mexicano, le parece tan “extraordinariamente idiosincrática” como para que merezca una novela que indague las razones de esta postura<sup>90</sup>. Con esta afirmación el autor se demuestra consciente de que de lo que va este asunto es el “mal manejo de imagen más espectacular de todos los tiempos”<sup>91</sup>, pero rechazando el hecho de conformarse con esta única representación del conquistador investiga, a través de la ficción, las otras posibles caras del marqués del Valle.

La Malinche lo define como un campesino con suerte, mientras que, para su mujer, Juana Ramírez de Arellano y Zúñiga, es un “lobo con bonete [que] se los xingó a todos”<sup>92</sup>. En *Muerte súbita* se le describe como “un extremeño cincuentón sin currículum [que] había roto la cacerola del mundo sin siquiera darse cuenta

---

Osuna tuviese que ver más con la imagen construida a través de las palabras que con su real estatura (física y moral).

<sup>89</sup> Álvaro Enrigue, *Muerte Súbita*, ob. cit. pg. 41. En esta afirmación se vuelve explícita la alusión a la condición política y social mexicana, esa misma situación que ha llevado Enrigue a escribir su primer libro, *La muerte de un instalador*, porque estaba harto del poder absoluto que tienen las clases altas y los políticos en México, (Cfr. Enrigue, «La muerte de un instalador de Álvaro Enrigue 2/3» ob. cit.) y que ofrece una base de apoyo también para la ideación de *Muerte súbita*, escrita con la rabia de quien está cansado que los malos ganen siempre (Cfr. Carles Geli, «Caravaggio y Quevedo se retan al tenis en el último Herralde de novela» ob. cit.)

<sup>90</sup> “Me parece fabuloso que esté enterrado y nadie vaya a verlo. No sé si es justo o no pero, en cualquier caso, me parece tan extraordinariamente idiosincrático que [...] amerita una novela [...] pintar las razones por las que nadie le hace caso a este señor” Cfr. Álvaro Enrigue en «Palabra de autor – Álvaro Enrigue (11/04/2015)», ob. cit.

<sup>91</sup> Álvaro Enrigue, *Muerte súbita*, ob. cit. pg.70.

<sup>92</sup> *Ibid.* pg. 54.

cabal de lo que estaba haciendo”<sup>93</sup>. En el libro de Enrigue el conquistador no está retratado ni como un héroe ni como el ser cruel que destruyó un mundo y una cultura enteros. A pesar de que considerara al rey y a Dios sus dos pelotas con las que jugaba<sup>94</sup>, no era más que un hidalgo venido a militar<sup>95</sup>, que murió olvidado por no haber sabido reconocer la importancia de la hazaña que había llevado a cabo<sup>96</sup>. Las descripciones del libro reflejan la imagen de un hombre que tuvo que enfrentar un destino demasiado grande para él y que, sin embargo, de alguna manera supo hacerlo.

Todorov, concentrándose en la pareja dicotómica Cortés-Moctezuma, subraya la manera en la que la voluntad activa del conquistador supo sacar provecho de la comprensión de los rituales y de las bases culturales mexicas para tomar la decisión de conquistar a Tenochtitlán y el imperio mesoamericano mientras que la indecisión del imperador mexica condenó el pueblo a la derrota y a la opresión<sup>97</sup>. *Muerte súbita* de alguna manera respeta esta división de papeles ya que, en efecto, Moctezuma no actúa mientras que el conquistador en cierto momento, después de haber observado que los mexicas no atacaban a los españoles, toma la decisión de destruir la ciudad. Sin embargo, más que de una comprensión profunda elaborada por Cortés, eso parece depender del estado crítico de un imperio que ya se estaba derrumbando debajo del peso de la violencia mexica<sup>98</sup>. En efecto, Enrigue vuelve

---

<sup>93</sup> *Ibid.* pg. 70

<sup>94</sup> “Mis pelotas son Dios y el rey, juego con ellas cuando quiero”, *Ibid.* pg. 52.

<sup>95</sup> Así lo considera don Diego de Huanintzin que, por haber sido un noble y amateca que a pesar de todo no olvida su procedencia –“no se le quita lo mexicano” (*Ibid.*, 245)– ve en Cortés “un hombre de clase un poco baja” *Ibid.* pg. 234.

<sup>96</sup> “Tres años después de haberse insubordinado al gobierno de Cuba no solo era la máxima celebridad de Europa, se convirtió en el príncipe de todos los que le parten la madre a algo sin darse cuenta. Es el santón de los peleoneros, los litigiosos, los incapaces de reconocer su propio éxito. El capitán de todos los que habiendo ganado una batalla pensaron que era sólo la primera y se hundieron en su propia mierda con la espada en alto”, *Ibid.* pg. 85.

<sup>97</sup> Cfr. Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro*, México, XI ob. cit.

<sup>98</sup> Matthew Restall explica que las narraciones hechas por los españoles ofrecen una versión distorsionada de la que, en realidad, fue una guerra desordenada y desorganizada. Cfr. Matthew Restall, *When Montezuma Met Cortés: The True Story of the Meeting that Changed History*, Ecco Press, 2018.

a marcar la dificultad de comunicación y las incomprensiones que definen el encuentro entre Moctezuma y el conquistador<sup>99</sup> y sucesivamente subraya la precariedad del imperio:

En los siguientes dieciocho meses ese imperio ya tan flaco adelgazaría hasta ocupar primero solamente el valle de México y luego sólo el lago de Texcoco. En sus últimos días fue minúsculo: la isla de Tenochtitlán. El 13 de agosto de 1521 el imperio no era nada más que la chinampa en que fue detenido Cuauhtémoc. Por una vez la Historia fue justiciera: un gobierno particularmente sangriento reducido a una barca. Aunque esto no significa tampoco que haya ganado los buenos. Nunca ganan los buenos.<sup>100</sup>

La postura inquisitiva de Enrígue no le ahorra culpas a ninguna de las dos partes y, al mismo tiempo, reconoce la importancia de las condiciones histórico-políticas preexistentes para el logro de la hazaña que cambió para siempre la representación del mundo.

Junto con el de Caravaggio, el retrato de Cortés es, probablemente, el más interesante y profundizado porque explora y muestra las distintas facetas y emociones que a lo largo de su existencia lo han caracterizado. El conquistador ha sido un hombre normal, un campesino con suerte o un hidalgo llegado a militar, un marqués que ha tenido que manejar lo que ha resultado ser un cambio histórico. Ha logrado hacerlo, a pesar de que “algo en ese destino lo atribulaba, confundía y distanciaba el mundo”<sup>101</sup>, porque él fue realmente quien le entregó al papa un mundo completo, pero fue también algo más. Como Caravaggio, Cortés era un hombre no resuelto, con algo de infantil, que tuvo un solo caballo y cuando le murió lo que había sido “el azote de hierro que había multiplicado por miles el

---

<sup>99</sup> “[...] la entrevista entre Moctezuma y Cortés, una entrevista en la que nadie debe haber entendido nada, no solo porque no había en el mundo dos personas más absolutamente ajenas cada una a la otra, sino porque lo que se decía en nahua tenía que ser traducido primero al chontal y luego al español y lo que se decía en español tenía que ser traducido primero al chontal y luego al nahua” Álvaro Enrígue, *Muerte súbita*, ob. cit. pg. 136.

<sup>100</sup> *Ibid.* pgg. 136,137.

<sup>101</sup> *Ibid.* pg. 63.



área del sacro romano imperio”<sup>102</sup>, más que un medio de transporte, iba a por provisiones a la ciudad en la “polvosa carretela del cura o entre las canastas del panadero.”<sup>103</sup> Esta última imagen deja intuir la importancia y la profundidad de los contrastes que marcaron la trayectoria histórica, social e individual de un hombre que, salido de la nada, alcanzó cumplir gestas dignas de la epopeya pero terminó su vida en el desinterés general, en ese estado de retiro al que está condenado un hombre que ha sido echado de la historia después de haber contribuido a escribirla<sup>104</sup>.

El afán indagador del libro no le ahorra a ningún personaje de este caleidoscópico mosaico la mirada investigadora finalizada para descubrir y revelar la naturaleza plural, y a veces contradictoria, que ensancha las posibilidades existenciales de los que simplemente han pasado a la historia como emblemas icónicos o ejemplos reprochables. Con un movimiento opuesto al practicado por Caravaggio cuando convertía a las pirujas en vírgenes o a los amigos en santos, Enríque vuelve una y otra vez a subrayar la humanidad de los santos. Aprovechándose de la posibilidad ofrecida por los cuadros del italiano recuerda, por ejemplo, que San Mateo, antes de convertirse en evangelista, era un exactor de impuestos, un hombre cuya divinidad era el dinero, mientras que lo que realmente está representado en la pintura *La muerte de Jacinto* no es el relato de un acontecimiento mítico que simboliza el paso de la adolescencia a la madurez, sino “lo que los especialistas llaman [...] coito intercultural”<sup>105</sup> o sea la imagen de dos hombres durante el amplexo.

---

<sup>102</sup> *Ibid.* pg. 64.

<sup>103</sup> *Ibidem.*

<sup>104</sup> “La sencillez de las pertenencias sevillanas de Cortés describe algo distinto a la pobreza: un ánimo de retiro, un desinterés general, el hecho de que era un hombre que ya no enfocaba la materia del mundo, quien sabe si distanciado por el recuerdo de su hora mitológica o por el rencor que le producía no haber vuelto a ocupar un cargo con verdadero poder burocrático desde que Carlos I –su pelota izquierda– lo hizo marqués y le quitó la capitanía general de México: una patada para arriba que no entendió hasta que, tras la concesión de su título, volvió a Nueva España y se dio cuenta de que ya sólo contaba como millonario”, *Ibid.* pg. 65.

<sup>105</sup> *Ibid.* pg. 193.

Otro personaje estudiado es Vasco de Quiroga, el obispo de Michoacán, que en el libro está presentado como un utopista que intentó construir una sociedad basada en la perfección de la organización racional. Sin embargo, puesto que “sólo la historia, matando a los dioses ofrece el consuelo del orden porque organiza las cosas para aquéllos que quieren creer que A conduce a B<sup>106</sup>”, logró obtener “un mundo alucinante y sin dirección, creciendo en la mano de un Dios reconocido y otros clandestinos, todos pujando por el significado de las cosas”<sup>107</sup>.

El asunto, explica Enríque es que, “Nueva España y Nueva Galicia sí eran un lugar, pero un lugar que parecía más bien una tierra de nadie”<sup>108</sup> y en esto se parecían al mundo descrito por Tomás Moro. Utopía es un sitio cuyo nombre significa “No lugar”, o, para citar la traducción “todavía insuperable de Quevedo—no hay Tal lugar”<sup>109</sup>, cuyo príncipe se nombra Ademos (sin pueblo) y que está cruzado por un río llamado Ahidro (sin agua).

Esta perspectiva confirma la opinión de García Márquez según la cual, en sus inicios, el mundo (americano) era tan joven que había que señalar las cosas con el dedo porque ni siquiera tenían nombre y ofrece la base teórica que, después la conquista, permitió darle a América esos cien nombres que la transformaban en una nueva versión de España. En efecto, el principio ideológico que subyace al proyecto del obispo de Michoacán se basa en una perspectiva que ve al nuevo mundo precisamente como una entidad nueva, vacía de nombres y de significados e idónea para acoger las más distintas proyecciones imaginarias europeas. Vasco de Quiroga supo proyectar en esta realidad aparentemente informe y lista para ser moldeada una utopía<sup>110</sup> que funcionó, pero no por la exactitud de los principios en

---

<sup>106</sup> *Ibid.* pg. 246.

<sup>107</sup> *Ibidem.*

<sup>108</sup> *Ibid.* pg. 220.

<sup>109</sup> *Ibidem.* En su traducción de la obra de Moro Quevedo escribe precisamente “llamóla Utopía, voz griega, cuyo significado es, no hay tal lugar. Cfr. Tomás Moro, Utopía, en <https://historia1imagen.files.wordpress.com/2009/08/morotomas-utopia.pdf> (20.10.18).

<sup>110</sup> “donde nadie sabía que poner, la mayoría de los miembros de la generación de los conquistadores puso negocios; otros cuantos, algunos mejores, pusieron templos —Zumárraga puso hogueras y una biblioteca. A Vasco de Quiroga le pareció normal poner una utopía” Álvaro Enríque, *Muerte súbita*, ob. cit. pg.221.

lo que se basaba, ya que “Utopía era un ejercicio real, un juego de humanismo renacentista que nunca pretendió ser puesto en práctica”<sup>111</sup>, sino que “el modelo funcionó porque la sociedad propuesta por Moro [...] proponía un sistema productivo similar al que tenían los indios del Valle de México antes de la llegada de los españoles”<sup>112</sup>.

Vasco de Quiroga intentó llevar los principios humanistas europeos al Nuevo mundo. Pero quiso hacerlo con los indios y para los indios, intentando acompasar las dos culturas más que destruir una imponiendo otra. El valor de su actitud resalta aún más en la confrontación con el oponente que forma con él otra de las muchas parejas que estructuran el libro, o sea Juan de Zumárraga. Si Vasco de Quiroga, Tata Vasco así como lo nombraron los indios, está descrito como una persona buena, guiada por la intención de convertir Nueva España en un paraíso igualitario y productivo, un hombre que se relacionaba con don Diego de Huanintzin en un nivel de igualdad no jerarquizada, el obispo de México fue, según las palabras de Enrigue, un “furioso quemador y torturador de indios [...] un criminal de guerra, una bestia sanguinaria, un general argentino”<sup>113</sup>. A pesar de haber sido nombrado por el rey “protector de indios”, Zumárraga quemó todos los códices indígenas que encontró, considerándolos instrumentos del diablo, pero, sobre todo, hablando del modelo social creado por Quiroga, Enrigue señala que “cada que los indios trataban de reactivar[lo], Zumárraga iba y los quemaba”<sup>114</sup>. En relación a Vasco de Quiroga o, mejor, a su versión textual, Enrigue revela la intención que, como se ha intentado demostrar en este capítulo, subyace en todo el libro:

A mí lo que me interesaba de Vasco de Quiroga [...] era ponerlo en juego con el mundo contemporáneo. Es decir, no hay porque tratar de hacer algo imposible, que es recuperar al auténtico Vasco de Quiroga. A mí lo que me interesaba era contar toda una historia que condujera a la imagen de Vasco de Quiroga

---

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> *Ibid.* pg. 222.

<sup>113</sup> *Ibid.* pg. 211.

<sup>114</sup> *Ibid.* pg. 222.

comiendo hongos<sup>115</sup>. [...] Creo que es en esa clave en la que podemos entender la cosa descomunal que hizo esa generación. Era un mundo que, además, yo creo que se parecía mucho al nuestro, un mundo muy mugroso, un mundo en el que el talento estaba definitivamente desperdiciado pero, al mismo tiempo, en el que estaban pasando cosas. [...] La aparición de la Ciudad de México y de México todavía no [como] colonia sino México [como] territorio recién descubierto, aparece así como un punto de ebullición. Ahí pasó algo en esos primeros cinco años después de la conquista que todavía no era Nueva España, ya había dejado de ser el imperio Azteca pero no era el imperio Tlaxcalteca [...] y tampoco era del todo el imperio español [...]. Ese momento borroso es un momento de hervor muy parecido al que tenemos ahora en México.<sup>116</sup>

Con estas palabras el autor deja en claro el proyecto de explorar el momento histórico en el que el mundo debía ser construido de nuevo. La Contrarreforma había sido un incendio que había quemado Europa y la había dejado chorreando sangre; el nuevo mundo debía volver a definir sus confines identitarios, destruidos por la llegada de los occidentales incapaces de comprender la distancia. Ambas situaciones necesitaban encontrar nuevas categorías a partir de las cuales representarse a sí mismas y el partido de tenis metaforiza precisamente la inestabilidad de esta situación, su movimiento entre una posición y la otra en busca de un resultado final.

Como el intento de la novela es precisamente el de comprender o sea el de encontrar las preguntas más que las respuestas correctas, el resultado del encuentro entre Caravaggio y Quevedo está relegado a la última página. Como para afirmar que, más que la conclusión, es importante el proceso, sólo una frase

---

<sup>115</sup> Aquí se hace referencia los hongos alucinógenos utilizados por Huanintzin para trabajar unas mitras de plumas que estaba haciendo para que Vasco de Quiroga las llevara a Europa. Se trata de hongos que permiten desgarrar el velo de conciencia y ver la realidad de un mundo en el que humano y divino ya no están separados. “Vasco de Quiroga pasó los ojos expandidos por el efecto de los hongos por la superficie de las siete mitras. [...] podía ver cómo el mundo representado ahí se animaba como un panal en el que estaba todo y todo se desplazaba por el camino correcto. Las aves volaban quietas, los ángeles arrojaban para siempre semillas de estrella, el hijo se alzaba aprovechando el impulso de la vagina sagrada de la tierra”, *Ibid.* pg. 254.

<sup>116</sup> Cfr. Álvaro Enrígue en «Palabra de autor – Álvaro Enrígue (11/04/2015)», ob. cit.

forma este último capítulo que titula “Muerte súbita”. La muerte súbita es precisamente el colapso de una realidad, de un mundo en ebullición y en movimiento, escéptico, no terminado, y el comienzo de otro en el que sí hay un ganador, un resultado definitivo, y una respuesta final. Revelar el vencedor significa aceptar que lo que ha muerto es:

el alma de todos los que se han jodido por la mezquindad y la estulticia de los que creen que de lo que se trata es de ganar, el alma de los que se ha extinguido sin merecerlo [...] el alma de los nahuas y los purépechas, pero también la de los longobardos que hacía mil quinientos años habían sido reventados por Roma<sup>117</sup> como Roma acababa de reventar a los mexicanos e iba a reventar al poeta.<sup>118</sup>

### 5.3 Técnicas para escribir el pasado y pensar el presente

El texto de *Muerte súbita* no recoge sólo los resultados de los planteamientos teóricos enfrentados en las obras anteriores, sino que la escritura vuelve a poner en práctica muchos de los artificios formales que animan la escritura de Enrigue. Ya se ha podido ver, a lo largo de este estudio, la manera en la que el rechazo de adaptación a los estilos y a los géneros tradicionales de la literatura permite al autor tensar y dilatar los límites de las definiciones canónicas con las que se etiquetan los textos (novela, bio o autobiografía, novela histórica) para cuestionar su capacidad representativa y la realidad de la que quieren dar cuenta<sup>119</sup>.

Más que otros aspectos, lo que parece puesto en cuestión aquí es, nuevamente, la relación entre historia y narración. En efecto, la ambientación y la alusión a hechos y acontecimientos históricos realmente existidos le da al texto los rasgos de la novela histórica. Sin embargo, Enrigue ha negado que su intención fuera

---

<sup>117</sup> Y, cabe añadir, también la de los Garamantes.

<sup>118</sup> Álvaro Enrigue, *Muerte súbita*, ob. cit. Pg. 255.

<sup>119</sup> “A mí lo que me interesa es escribir en el margen exterior del género “novela”. Ampliar en lo posible la definición del género. Me encantaría decir, como cuando era joven, que lo que me interesa es dinamitar la palabra novela pero la verdad es que la novela es un género tan increíblemente generoso [...] que mientras más lo alejas, más se acerca a ti.” Cfr. Álvaro Enrigue en Carlos Rojas Urrutia, «Álvaro Enrigue. El lenguaje como narcótico para el entusiasmo», ob. cit.

producir un texto de este tipo<sup>120</sup> y la organización del relato no deja muchas dudas sobre esta posibilidad.

Por un lado, es cierto que la escritura de *Muerte súbita* ha sido precedida por un largo trabajo de investigación y que, así como en toda novela histórica, el marco histórico se presenta como una escenografía real que pueda hospedar y dar significado a las acciones de los protagonistas. Sin embargo, precisamente en este aspecto, el texto de *Muerte súbita* toma las distancias de la narración histórica. El pasado barroco no cumple simplemente la función de proscenio, sino que se convierte en un personaje y, además, en el personaje que desempeña el rol principal. La escritura examina el nacimiento de este momento histórico y estudia las distintas reacciones provocadas en las dos partes del mundo involucradas en la incipiente revolución cultural, por la evidencia de un planeta que, por fin, se volvía rotundo. El texto analiza las causas y las dinámicas políticas, religiosas y sociales que motivaron el cambio de siglo y la creación de una definición que, como una etiqueta, lograra identificar todo lo que significaba el cambio de postura hermenéutica. El contexto histórico abandona la función de escenario que normalmente cumple en la novela histórica y adquiere valor narrativo. Esto permite al autor tratarlo como un sujeto, o sea estudiar su evolución, las problemáticas que atañen su desarrollo y exhibir sus puntos oscuros e incongruencias estructurales.

Philip Roth decía, refiriéndose a sus novelas, que no se deben buscar las ideas en las opiniones de los personajes, sino en las situaciones que él armaba a su alrededor.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> “Es que la historia es lenguaje. la historia no existe. [...] La historia me interesa como registro de lenguaje, como una oportunidad narrativa [...]. A mí me interesa buscar materiales ignotos, desconocidos, cosas que diviertan a alguien, que ilustren espacios que en general no controlamos. Es por eso que hago investigación histórica para escribir novelas. Pero no son novelas históricas, sino novelas sobre el mundo contemporáneo. *Muerte súbita* no es una novela sobre el siglo XVI, sino sobre Sinaloa o el DF hoy; sobre cómo llegamos a donde estamos. Lo mismo *El cementerio de sillas* o *Decencia*. Son meditaciones sobre el mundo contemporáneo basadas no en *La jornada* de hoy sino en materiales un poco mejor escritos y un poco más divertidos” *Ibidem*.

<sup>121</sup> “The thought of the novelist lies not in the remarks of his characters or even in their introspection but in the plight he has invented for his characters, in the juxtaposition of those

A la luz de esta consideración cabe preguntarse si esta lógica puede aplicarse también a la narrativa de Enrigue, para interrogarse sobre el significado de las situaciones en las que se mueven los personajes de *Muerte súbita* y de los recursos estilísticos a través de los cuales el autor da cuenta de sus acciones.

La elección del período, cuando el siglo XVI cede la escena al XVII, se vuelve central y, considerando que el mismo autor ha subrayado el vínculo entre ese contexto y la situación actual de México es posible deducir algunas consideraciones a partir de la manera en la que están contruidos los acontecimientos. Muchas de estas técnicas ya han sido expuestas y analizadas en los capítulos precedentes. Sin embargo, vuelven a aparecer en esta obra y es preciso, por tanto, considerar el valor que tienen y el papel que juegan aquí.

Así como en *El cementerio de sillas*, también aquí escritura historiográfica y creación ficcional siguen mezclándose, alternándose e intercambiando posiciones y papeles. Esto puede sugerir, no sólo que la historia está hecha por muchas historias y que no existe una versión oficial del pasado, sino también que el acontecer histórico puede alcanzar niveles ficcionales.

La fragmentación geográfica y temporal que caracteriza también este texto, y que da al autor la posibilidad de moverse entre Europa y América, Italia e Inglaterra o entre el momento del primer encuentro entre Cortés y Moctezuma, la decapitación de Ana Bolena y el partido entre Quevedo y Caravaggio, habla de una realidad tan múltiple, polifacética y variada que expresa la heterogeneidad de un mundo, como el precolombino y colonial, en el que se hablaban más idiomas en el jardín de la casa del conquistador que en toda España. Al mismo tiempo manifiesta también la actualidad de una realidad mexicana en la que la complejidad racial, social y cultural ya no puede conformarse con las definiciones<sup>122</sup>. —como la de nacionalidad, por ejemplo— aprendidas en la escuela.<sup>123</sup>

---

characters and in the lifelike ramifications of the ensemble they make — their density, their substantiality, their lived existence actualized in all its nuanced particulars, is in fact his thought metabolized”, Philip Roth en Daniel Sandstrom, «My Life as a Writer», en <https://www.nytimes.com/2014/03/16/books/review/my-life-as-a-writer.html> (26.10.18).

<sup>122</sup> Hablando sobre *La muerte de un instalador* y el contexto en el que se escribió el libro, Enrigue dice que: “cuando escribí esta novela, en los años 90, las cosas estaban cambiando a gran velocidad en México [...] entonces los niños que habíamos crecido en este México del PRI que se

La relación entre pasado y presente tiene una importancia central en la obra de Enrígue. Así como muestra *Vidas perpendiculares*, la evocación del pasado es fundamental en la determinación identitaria presente, sin embargo, el continuo regreso a la memoria puede impedir la lectura lúcida y clara de lo actual. En uno de los últimos capítulos de *Muerte súbita*, el uso de una narración en la que los párrafos ambientados en el pasado se alternan a los del presente narrativo sin que ninguna marca gráfica advierta del cambio, vuelve a ser utilizado. El texto relata finalmente los acontecimientos de la noche anterior al partido de tenis y lo hace alternando imágenes rápidas que, como súbitos relámpagos iluminan alternativamente la escena soleada de Piazza Navona, donde se juega, o la oscura orilla del Tíber a la que los dos artistas habían terminado por ir después de haberse emborrachado juntos.

El libro indaga los momentos, acontecimientos causas y personalidades que, de alguna manera, han tenido un papel relevante en el cambio de mentalidad que ha acompañado la aparición del siglo XVI, su estética y su forma de pensamiento. Con la misma estrategia inquisitiva este capítulo muestra cuáles han sido las causas que han llevado a Caravaggio y Quevedo a desafiar la resaca para competir, el día siguiente a esa noche de joda y ambigüedad, en un duelo, jugado en la cancha de tenis. Si, como dice el texto, el pintor, ya antes de encontrar al poeta, podía ser considerado un personaje tan límite que su postura, sus amistades

---

parecía más a la Habana que a lo que hoy es México, [...] pensábamos que el arte eran Diego Rivera y esas cosas, que el arte era algo que estaba pegado en la pared, de pronto nos encontramos con una ciudad en la que estaba muy caliente el asunto de que el arte ocupaba espacios completos, tanto de la ciudad como de los museos.” Cfr. Álvaro Enrígue, «La muerte de un instalador de Álvaro Enrígue 2/3» en <http://www.elem.mx/autor/datos/1502> ob. cit.

<sup>123</sup> A partir de los años 60 del siglo XX las manifestaciones nacionalistas como el muralismo y la novela de la revolución que desde el comienzo del siglo habían obligado a los artistas a la indagación de la identidad nacional empiezan a entrar en crisis y ser percibidas como vacía y epigonales. También la filosofía de lo mexicano queda abandonada. Sin embargo, la crisis de la inflación en los años 70, la petrolización de la economía y el endeudamiento público hundieron el país en una crisis que nuevamente ponía en peligro la identidad mexicana, demostrando que la soberanía de la nación dependía de las decisiones de los organismos internacionales. El nacionalismo, por tanto desaparece como proyecto pero permanece como preocupación. Cfr. Abelardo VILLEGAS, *El pensamiento mexicano en el siglo XX*, ob. cit.



y su pintura representaban perfectamente el espíritu del tiempo, lo mismo no se puede decir de Quevedo. El hombre que pierde el sentido de la realidad embriagándose de *grappa* por la noche no es el mismo que saldrá del encuentro en la cancha.

De la misma manera en la que un lente enfoca el particular que reproduce, agrandándolo, la estructura de una obra, este capítulo aclara la capacidad metafórica con la que el partido de tenis simboliza un momento histórico que se halla al borde de un vacío porque todavía no ha encontrado una forma.

La encontrará en el momento en que la conclusión de la disputa, determinando quién gana y quién pierde, legitimará la oposición dual y dicotómica como forma de interpretación de lo real. Sin embargo, el libro no se ocupa de este instante y todo lo que le interesa es la comprensión de lo que ha pasado antes y la identificación de los recorridos que han llevado hasta este punto. Por esto, la rápida y súbita alternancia de pasado (la noche anterior a la contienda) y presente (el encuentro de tenis) vuelve nuevamente a marcar la importancia que cada momento tiene en la definición de los momentos sucesivos. La oposición temporal está caracterizada por una serie de contrastes que enfatizan la condición antagónica de los elementos involucrados. La noche oscura se opone al día soleado, la orilla barrosa del Tíber a la tierra seca de la cancha, el hoy se contrapone al ayer y la ambigua y confusa relación que une a los dos artistas se trasforma en una rígida y precisa rivalidad. Toda la escena parece estructurada como para evidenciar que lo que hoy parece claro y evidente ha sido originado por elementos, personas y decisiones que ayer presentaban rasgos más oscuros, turbios y equívocos de lo que puede parecer bajo la luz del sol, por esto no hay que conformarse con las versiones oficiales.

La pluralidad rizomática que subyace el texto no se expresa sólo en la mezcla confusa de períodos históricos y momentos cronológicos, sino también en una polifonía que evoca la primera escena de *La muerte de un instalador*. En la terraza de la fiesta todos los participantes hablaban sin que se lograra comprender con facilidad quién decía qué. En *Muerte súbita*, al final del libro, personajes, palabras, continentes y periodos diferentes se encuentran, mezclándose, superándose y superponiéndose en un torbellino de voces, perspectivas y

sensaciones que transmite la imagen de un mundo compuesto por la pluralidad y la diversidad. Así como el capítulo que relata la noche anterior a la partida, también esta parte condensa la heterogeneidad que estructura el texto. El hilo que une a todas estas situaciones y personajes es uno de esos objetos cotidianos que, como el manto de Moctezuma, adquieren valor central en la determinación de la (H)historia o sea una mitra hecha por Huanintzin con plumas de aves. El viaje de la prenda papal empezará cuando Vasco de Quiroga la lleva a Italia. Aquí, después de algunos cambios de mano, llegará a Pio IV y será vista por Caravaggio el cual, como todos los demás protagonistas que alcanzan observarla, quedará impresionado por la capacidad del objeto de encenderse de colores irreales si alumbrado de una manera especial.<sup>124</sup>

En un mosaico, lo que une en la totalidad coherente la variedad inconexa de las piezas es el dibujo que, visto desde lejos, devuelve la imagen que el artista quiso crear. En este capítulo, lo que relaciona las distintas situaciones y permite insertarlas en un marco común, es la relación que, de una u otra manera une a los personajes del libro con un objeto cuya naturaleza cambiante cuida el secreto de la imagen representada bajo el artificio de una técnica que esconde la verdad del mensaje que quiere transmitir.

El mundo descrito por la mitra es un mundo cuyos colores rutilantes y matices flameantes dejan estupefactos y atónitos a los europeos. Sin embargo, para verlos, para poderlos admirar hay que poner el objeto bajo una luz especial. Es necesario contemplarlo desde cerca y no desde lejos y es preciso apagar las fuentes de iluminación utilizadas normalmente para encontrar la perspectiva correcta con la que sólo la luz de las velas logre desvelar el significado de la imagen que las plumas custodian. Como los europeos que vieron este objeto, el lector está invitado a tomar una postura nueva que le permita alumbrar de forma diferente de

---

<sup>124</sup> “una mitra de colores iridiscentes que un obispo ultramarino le había mandado a un papa [...]. La mitra había sido exhibida en la cena no como una obra de arte ni como la reliquia de un momento de escisión en la historia de la Iglesia de Roma, sino como un objeto de suntuosidad tan extrema que era casi sórdida [...]. El matemático [Galileo Galilei] la encontró alucinantemente hermosa por la forma en la que regresaba la luz de las velas: estaba hecha con un material iridiscente que desconocía”, Álvaro Enrígue, *Muerte súbita*, ob. cit. pg. 115.

la usual las vidas de los personajes relatados en el libro y las acciones y hazañas que llevaron a cabo.

Los dibujo de plumas expresan un lenguaje nuevo, que no se apoya en las técnicas y en las costumbres representativas europeas<sup>125</sup>. Se trata de un sistema que reconoce otros símbolos y otros procedimientos. En el mismo momento en que Caravaggio manifiesta el poder expresivo de la oscuridad, las creaciones de Huanintzin demuestran la capacidad creativa de la luz en el sentido más estricto de la palabra. No son los colores lo que anima los dibujos del indio. La luz que le da vida a sus objetos no es una representación, un artificio obtenido a través de los contrastes entre claro y oscuro, sino precisamente la intervención de una fuente de luminosidad que anima las plumas dándole vida al objeto. Las mitras de Huanintzin no representan una escena viva sino que son vivas.

El asunto del lenguaje y de su puesta en tela de juicio es un aspecto que atraviesa todos los textos analizados. En *Muerte súbita*, la reflexión sobre este tema se profundiza aún más porque la ambientación histórica le permite al autor investigar las implicaciones inherentes al uso de un determinado idioma en relación con el contexto en que está hablado. La narración da vida a un español que ni siquiera intenta reproducir el habla del siglo XVI<sup>126</sup> sino que muestra la riqueza, la contemporaneidad y la creatividad del idioma usado actualmente en el DF. Este recurso, impide los errores y las incongruencias procedentes de la consciencia de que el conocimiento de un lenguaje antiguo, en todo caso, es parcial y, al mismo tiempo, revela esa falta de voluntad al plegarse a las normas de la lengua que manifiesta, en el nivel lingüístico, la misma postura con la que los mexicanos se niegan a incorporar a Cortés en el panteón de los héroes nacionales<sup>127</sup>. El tema del lenguaje cobra importancia si se considera la capacidad destructiva que la escritura tiene. Para Enrigue el idioma –y la referencia aquí es al español cambiante y camaleónico de la Ciudad de México, evocado por la manera de

---

<sup>125</sup> “Por qué no brilla como anoche, preguntó después de sopesarla y olerla. Es un misterio de los indios: sólo se enciende con la luz de las velas” *Ibidem*.

<sup>126</sup> En efecto, aunque la novela está ambientada en el pasado, el narrador no pertenece a esa época y ese contraste hace que, como subraya el autor, Quevedo hable como “un chilango del siglo XXI” Cfr. Álvaro Enrigue en «Palabra de autor – Álvaro Enrigue (11/04/2015)», ob. cit.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

hablar de los personajes de *Muerte súbita*— es una herramienta que permite poner en tela de juicio las categorías identitarias edificadas precisamente a partir del uso de las palabras. Si “la verdad es que lo que nos mueve es solamente una construcción del lenguaje”<sup>128</sup>, lo que le interesa a Enrígue es poner en tela de juicio las capacidades del idioma tensándolo, ensanchando sus posibilidades y haciendo que “produzca cosas de las que no estaba del todo consciente”<sup>129</sup>.

De este modo, el empleo de un idioma que no respeta las reglas, las formas y los modismos del siglo XVI, sino que refleja la imagen de una ciudad, Ciudad de México, —y de una nación— donde el potencial innovador de la lengua es el espejo de la heterogeneidad que caracteriza México, denuncia precisamente la falta de voluntad de adaptación a las definiciones y categorías unificadoras típicas del pensamiento occidental. Por esto, el lenguaje se convierte en una herramienta para cuestionar las ideas y los conceptos dados por sentados:

Empiezas con una idea muy cara para mí, que es la idea de que hablar español es destruirlo, aunque sea de manera constructiva. Mi impresión es que es una lengua que hay que reconstruir para que diga lo que tenemos que decir; cuyos preceptos hay que maltratar constantemente [...]. Los mexicanos hemos hecho una cosa muy bien, desde *El periquillo Sarniento* (novela fundacional de este país), que es llevar una relación incómoda con la lengua. La crítica se tiende a quejar de que mis personajes del siglo XVII hablan como si fueran personajes de la Merced del siglo XX [...]. Mi trabajo es generar paisajes a través de la deconstrucción y reconstrucción de una lengua y eso es lo que trato de hacer. El archivo histórico con el que trabajo es solamente un pretexto que me permite construir y deconstruir esos paisajes.<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> Cfr. Supra pg. 29. El ya citado trabajo de Ryan Long, *Fiction of totality*, analiza la manera en la que las transformaciones de las novelas totalizadoras mexicanas expresan la pérdida de fe en los discursos ideológicos que han fundamentado la construcción identitaria nacionalista: “I demonstrate how the novel’s critique of totality emerges more and more clearly over the course of the period during which the national-popular state gradually lost hegemony.” Cfr. de Ryan Long, *Fiction of totality. The Mexican Novel, 1968, and the National Popular State*, ob. cit. pg. 2.

<sup>129</sup> Cfr. Carlos Rojas Urrutia, «Álvaro Enrígue. El lenguaje como narcótico para el entusiasmo», ob. cit.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

Es cuando el español deja de ser la lengua española que se convierte en la lengua de todos, afirma Enrigue<sup>131</sup>. Faltarle el respeto a los próceres –que es precisamente una de las operaciones que lleva adelante en su obra y, sobre todo, en *Muerte súbita*– y faltarle el respeto al español y “sus pútridas instituciones”<sup>132</sup> es la manera para acercarse al pasado de forma crítica sin que sus protagonistas, sus reglas y la narración de los acontecimientos que lo formaron se conviertan en figuras y estructuras dogmáticas que no admiten interpretaciones diferentes de las canonizadas por la tradición.

Maltratar a los héroes de la tradición, a las figuras emblemáticas del pasado, así como a los textos sagrados o a las construcciones lingüísticas y a las estructuras teóricas, se convierte en una manera para expropiar su valor y su significado para que éstos se vuelvan de todos y no sólo de aquéllos que determinaron su definición. Lo que intentan hacer los libros de Enrigue es cuartear los monumentos o, por lo menos, hacer evidentes las grietas para que en esas rupturas se instale una nueva posibilidad de construcción identitaria que no se conforme con los ejemplos modélicos, sino que se defina precisamente a partir de la diferencia.

---

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> Cfr. Álvaro Enrigue en «Palabra de autor – Álvaro Enrigue (11/04/2015)», ob. cit.

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- ENRIGUE, Álvaro, *La muerte de un instalador*, México D. F., Editorial Joaquín Mortiz, 1996.
- ENRIGUE, *La muerte de un instalador*, Penguin Random House en <https://books.google.it/>
- ENRIGUE, *El cementerio de sillas*, España, Lengua de trapo, 2002.
- ENRIGUE, *Vidas perpendiculares*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- ENRIGUE, *Muerte súbita*, Barcelona, Anagrama, 2013.

### BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- ADORNO, Theodor W., *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus Ediciones, 1984.
- AGAMBEN, Giorgio, *Estancias*, Valencia, PRE-TEXTOS, 2006.
- AMPARO CASAR, María, *México: anatomía de la corrupción*, en [https://imco.org.mx/wp-content/uploads/2015/05/2015\\_Libro\\_completo\\_Anatomia\\_corrupcion.pdf](https://imco.org.mx/wp-content/uploads/2015/05/2015_Libro_completo_Anatomia_corrupcion.pdf)
- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BAJTIN, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, España, Taurus Ediciones, 1991.
- BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía. identidad y metamorfosis del mexicano*. México D.F., Random House Mondadori, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.
- BELLATIN, Mario, «Intento crear textos al margen de los cánones: Mario Bellatin» entrevista en *La Jornada*, 13 noviembre 2000, <http://www.jornada.unam.mx/2000/12/13/06an1clt.html> y por esto, mientras que Enrigue parece dar un paso más
- BELLATIN, *El libro uruguayo de los muertos*, México, Editorial Sexto Piso, 2012.
- BELLATIN, *Obra Reunida*, Madrid, Alfaguara, 2013.
- BELLATIN, «Mantener el no-tiempo y el no-espacio Una conversación con Inés Sáenz» en *Fractal*, n. 72, enero - abril 2014.

- BELTRÁN, R.; LARA ZAVALA H.; SERNA E., en «La muerte de un instalador» en <http://www.elem.mx/obra/datos/72805>
- BIGLER, Michéle, *La fuga de la jaula de la melancolía en Sergio Pitol y Álvaro Enrigue*, Tesis de Máster, universidad de Berna, 2013.
- BIOY CASARES, Alfonso, *Memorias*, Barcelona, Tusquet, 1994.
- BLOCH, Ernst, *The Utopian Function of Art and Literature*, Cambridge MA, The MIT Press, 1996.
- BOHÓRQUEZ, Eduardo, «Por un Sistema Nacional Anticorrupción 2.0», en *Letras libres*, n. 229, enero 2018.
- BOLAÑO, Roberto, *2666*, Barcelona, Debolsillo, 2017.
- BORDONI, Carlo (ed.), *Il declino dell'occidente revisited*, Milano, Udine, Mimesis Edizioni, 2018.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas/I*, Argentina, Emecé, 2004.
- BORGES, *Obras completas/II*, Argentina, Emecé, 2004.
- BRADING, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973.
- BARDING, *Mito y profecía en la historia de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- BUNSTEAD, Thomas, «Interview with Álvaro Enrigue» en <http://www.thewhitereview.org/feature/interview-alvaro-enrigue/v>
- CABRERA LÓPEZ, Patricia, *Una inquietud de amanecer*, México D.F., Plaza y Valdés, 2006.
- CARPENTIER, Alejo, *Concierto Barroco*, en [http://ww2.educarchile.cl/UserFiles/P0001/File/articles-106205\\_Archivo.pdf](http://ww2.educarchile.cl/UserFiles/P0001/File/articles-106205_Archivo.pdf)
- CASTANY PRADO, Bernat, *Literatura Posnacional*, España, Universidad de Murcia, 2007.
- CASTAÑEDA HERNÁNDEZ, María del Carmen, «Hipotermia de Álvaro Enrigue ¿Autobiografía o texto autoficcional?», *Hipertexto* 16, Verano 2012, pp. 163-167, en <http://critica.cl/literatura/hipotermia-de-alvaro-enrigue-%C2%BFautobiografia-o-texto-autoficcional>
- CERVANTES, Miguel, *Novelas ejemplares*, Madrid, Editorial Playor, 1983.
- CERVANTES, *Don Quijote de la mancha II*, Madrid, Cátedra, 2009.
- CERVANTES, *Don Quijote de la mancha I*, Madrid, Cátedra, 2009.

- COMANDANTA RAMONA, «Palabras de la Comandanta Ramona en el zócalo, 12.10.1996», Comunicado e Centro de documentación sobre zapatismo, <http://www.cedoz.org/site/content.php?doc=426&cat=25>
- CORNEJO POLAR, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Latinoamericana Editores, Lima, 2003.
- COROMINAS I JULIÁN, Jordi, «Replantear la modernidad hablando de su origen: Muerte súbita de Álvaro Enrigue» en <http://corominasijulian.blogspot.com/2013/11/muerte-subita-de-alvaro-enrigue.html>
- CORRAL, W.; DE CASTRO, J.; BIRNS, N., (ed.), *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*, Bloomsbury, 2013.
- CORTÁZAR, Julio, «Algunos aspectos del cuento» en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 255, marzo 1971.
- CORTÉS, Hernán, *Cartas de relación*, México, Editorial Porrúa, 1985
- DESSAL, Gustavo, «Un toque de freudismo en memoria de Zygmunt Bauman», en <http://lalibertaddepluma.org/articulos/gustavo-dessal/>
- DELEUZE, G.; GUATTARI F., *Kafka. Por una literatura menor*, México D. F., Ediciones Era, 1978.
- DELEUZE, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, PRE-TEXTOS, 2004.
- DERRIDA Jaques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1989.
- DERRIDA, *De la gramatología*, Argentina, Siglo XXI Editores, 2005.
- DIACONU, Diana, «El cementerio de sillas de Álvaro Enrigue y las trampas del discurso americanista» en *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 14, n. 2, jul-dic. 2012
- DÍAZ DEL CASTILLO Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la nueva España*, México, Editorial Porrúa, 2013.
- DUARTE, Erica, (ed.), *Los meridianos de la globalización*, Belgio, UCL Presses Universitaires de Louvain, 2015.
- EINSTEIN, Albert, «Letter to Vero and Bice Besso», March 21, 1955, Einstein Archives, 7-245.
- ENDE, Michael, *La historia interminable*, Madrid, Alfaguara, 1983.
- ENRIGUE, Álvaro, *Virtudes capitales*, México D.F., Editorial Joaquín Mortiz, 1998.
- ENRIGUE, *Hipotermia*, Barcelona, Anagrama, 2005, pg. 14.
- ENRIGUE, *Decencia*, Barcelona, Anagrama, 2011.



- ENRIGUE, *Un samurái ve el amanecer en Acapulco*, México D. F., La caja de cerillo Ediciones, 2013.
- ENRIGUE, *Valiente clase media. Dinero, letras y cursilería*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2013.
- ENRIGUE, «*Ahora me rindo y eso es todo*» en [https://www.anagrama-ed.es/libro/narrativas-hispanicas/ahora-me-rindo-y-eso-es-todo/9788433998620/NH\\_613](https://www.anagrama-ed.es/libro/narrativas-hispanicas/ahora-me-rindo-y-eso-es-todo/9788433998620/NH_613)
- ENRIGUE, «Álvaro Enrigue: “La modernidad lleva a un mundo donde no cabemos tan bien”» en: <https://www.efe.com/efe/usa/cultura/alvaro-enrigue-la-modernidad-lleva-a-un-mundo-donde-no-cabemos-tan-bien/50000109-2767834>
- ENRIGUE, «Álvaro Enrigue, un incondicional del "reaccionario y asesino" que fue Quevedo, en *Diario Libre*, diciembre de 2013, en <https://www.diariolibre.com/opinion/lecturas/lvaro-enrigue-un-incondicional-del-reaccionario-y-asesino-que-fue-quevedo-JNDL413486>
- ENRIGUE, en «DEBAT / Biennial de pensament. Ciutat Oberta. Diàleg entre Álvaro Enrigue i Juan Pablo Villalobos (VO Es)», en <https://vimeo.com/300708876>
- ENRIGUE, «El mestizaje es un etnocidio a la hispana», Entrevista de Luis García, *Lateral: Revista de Cultura*, n° 101, 2003.
- ENRIGUE, «El libro de Gerónimo. Tres fragmentos» en <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/6220159f-fb76-488a-9252-e976b8da9898/el-libro-de-geronimo>
- ENRIGUE, «Entrevista con Álvaro Enrigue» en *El país*, 22 de enero de 2014, en [https://elpais.com/cultura/2014/01/22/actualidad/1390410000\\_1390420670.html](https://elpais.com/cultura/2014/01/22/actualidad/1390410000_1390420670.html)
- ENRIGUE, «La Cátedra UANL-Anagrama presentó "Vidas perpendiculares", del escritor Álvaro Enrigue» en [http://wiki.uanl.mx/index.php/La\\_C%C3%A1tedra\\_UANL-Anagrama\\_present%C3%B3\\_%22Vidas\\_perpendiculares%22,\\_del\\_escritor\\_%C3%81lvaro\\_Enrigue](http://wiki.uanl.mx/index.php/La_C%C3%A1tedra_UANL-Anagrama_present%C3%B3_%22Vidas_perpendiculares%22,_del_escritor_%C3%81lvaro_Enrigue)
- ENRIGUE, «La muerte de un instalador de Álvaro Enrigue 2/3» en <http://www.elem.mx/autor/datos/1502>
- ENRIGUE, en «México por México», <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/filba/item/mexico-por-mexico.html>

- ENRIGUE, «Metrópolis: Morte Súbita de Álvaro Enrigue», <https://www.youtube.com/watch?v=whf9nqWZH3U>
- ENRIGUE, «Palabra de autor – Álvaro Enrigue (11/04/2015)» en [https://www.youtube.com/watch?v=DoZ8Xn\\_SJD8](https://www.youtube.com/watch?v=DoZ8Xn_SJD8)
- ENRIGUE, «The course of Cortés», en <https://www.nybooks.com/articles/2018/05/24/mexico-curse-of-cortes/>
- ENRIGUE, en «Yo soy novelista, pero sobre todo hago ingeniería narrativa”: Álvaro Enrigue», en <http://noticias.canal22.org.mx/2018/11/26/narrativa-alvaro-enrigue/>
- ESPOSITO, Scott, «Álvaro Enrigue by Scott Esposito» en <https://bombmagazine.org/articles/%C3%A1lvaro-enrigue/>
- FANON, Franz. *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica. 1962
- FIENNES, Sophie. (Director). (2006). *The pervert's guide to cinema*, en <https://www.youtube.com/watch?v=t1ZUmIWDLYY>
- FOSTER WALLACE, David, *This is Water*, en <http://bulletin-archive.kenyon.edu/x4280.html>
- FREUD, Sigmund, *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1976.
- FREUD, *Obras Completas*, vol. XIX, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1976.
- FREUD, *Obras completas*, vol. XXII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1991.
- FUENTES, Carlos, «Hernán Cortés» en *Letra Internacional*, 67, verano 2000.
- FUENTES, *El naranjo*, España, Alfaguara, 2008.
- FUENTES, «Las vidas de Álvaro Enrigue», el país, 16 de mayo de 2009, en [https://elpais.com/diario/2009/05/16/babelia/1242430759\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/05/16/babelia/1242430759_850215.html)
- FUENTES, *La región más transparente*, Madrid, Catedra, 2014.
- GALEANO, Eduardo, *Memorias del fuego – Los nacimientos*, Barcelona, Ed. Siglo XX, 1982.
- GALLAGHER, C.; GREENBLATT, S., *Practicing new historicism*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D. F. Editorial Grijalbo, 1989.
- GARCÍA CANCLINI, «Culturas híbridas y estrategias comunicacionales», en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época II. Vol. III. Num. 5, Colima, junio 1997, pp. 109-128.

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, Barcelona, Random House Mondadori 1987.
- GARCÍA MÁRQUEZ, *El general en su laberinto*, New York, Random House, 1989
- GARCÍA MÁRQUEZ, *Yo no vengo a decir un discurso*, New York, Vintage Español, 2010.
- GELI, Carles, «Caravaggio y Quevedo se retan al tenis en el último Heralde de novela» en *El país*, 4 de noviembre 2013, en [https://elpais.com/cultura/2013/11/04/actualidad/1383560401\\_549806.html](https://elpais.com/cultura/2013/11/04/actualidad/1383560401_549806.html)
- GHIDONI, Carlo, «Stupore e identità in analisi» en [http://www.sipi-adler.it/wp-content/uploads/2015/04/CD\\_075\\_Milano\\_Ghidoni.pdf](http://www.sipi-adler.it/wp-content/uploads/2015/04/CD_075_Milano_Ghidoni.pdf)
- GINZBURG, Carlo, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Ediciones península, 2009
- GÓMEZ, Cecilia (post) «MATCH CUT: The Art of Cinematic Technique» en <https://vimeo.com/188527960>
- GONZÁLEZ, Aníbal, «Figuración y realidad del escritor latinoamericano en la era global», in *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. II, n. 2, verano 2014.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto, *Patagonia-Patagones: orígenes novelescos del nombre*, Rawson (Argentina), Subsecretaría de Cultura de la Provincia del Chubut, 1999.
- GONZÁLEZ,, «Libros de caballerías en América» en *Amadís de Gaula, 1508 : quinientos años de libros de caballerías* : [Madrid, 9 de octubre de 2008 a 19 de enero de 2009], consultado en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libros-de-caballerias-en-america/html/7ce5e452-9331-46b6-abc1-b19243daad25\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libros-de-caballerias-en-america/html/7ce5e452-9331-46b6-abc1-b19243daad25_2.html)
- GONZÁLEZ BOIXO, José C. (ed.) *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Veuvert, 2009.
- GONZÁLEZ-CARVAJAL SANTABÁRBARA, Luis, *Ideas y creencias del hombre actual*, España, Editorial Sal Terrae, 1991.
- GREENBLATT, Stephen, «Resonance and wonder» en *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. 43, No. 4, Jan 1990.
- HABERMAS, Jürgen, «Modernidad: un proyecto incompleto» en *Punto de vista*, Buenos Aires, N. 21, agosto 1998.
- HAYWARD, Susan, *Cinema studies, the key concepts*, London, Routledge, 2000.
- HARVEY, David, *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires, Amorrotu, 2012.

- HEGEL Guillermo F., *Filosofía del derecho*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1968.
- HERBERT, Julián, *Canción de Tumba*, Barcelona, Random House Mondadori, 2011.
- HIRIART Hugo, *La destrucción de todas las cosas*, México D. F., Ediciones Era, 1992.
- HERÓDOTO, *Los nueve libros de la historia*, en <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/nuevelibros.pdf>
- HEYMAN, Stephen, «Para Álvaro Enrígue el pasado explica el presente», *The New York Times*, 5 de febrero de 2016, en <https://www.nytimes.com/es/2016/02/05/2516/>
- ILLICH, Iván, *La sociedad desescolarizada*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011.
- JAMESON, Fredric, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Editorial Trotta, 1996.
- LACAN, Jacques, *Escritos*, Siglo XXI Editores, 2003.
- LAFAYE, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- LEJEUNE, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- LEVINE, Suzanne Jill, «Pedro Páramo y Cien años de soledad: un paralelo» en [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/9517/public/9517-14915-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/9517/public/9517-14915-1-PB.pdf)
- LEZAMA LIMA, José, *La expresión americana*, Madrid, Alianza, 1969.
- LIVERANI, Mario, «I Garamanti, ricerche in corso e nuove prospettive» en *Studi Storici. Società e nazione nella Russia moderna e contemporanea*, Anno 42, No. 3, Jul. - Sep., 2001.
- LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna*, México, Editorial Iberoamericana, 1990.
- LYOTARD, «La mainmise» en *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*. N°25, 1990. Pgg.. 16-26, consultado en [https://www.persee.fr/docAsPDF/chris\\_0753-2776\\_1990\\_num\\_25\\_1\\_2551.pdf](https://www.persee.fr/docAsPDF/chris_0753-2776_1990_num_25_1_2551.pdf)
- LYOTARD, *La posmodernidad explicada a los niños*, Barcelona, Gedisa, 1991.
- LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1986.
- LONG, Ryan, *Fiction of totality. The Mexican Novel, 1968, and the National Popular State*, USA, Purdue university, 2008.
- MAALOUF, Amin, *Les identités meurtrières*, Editions Grasset & Fasquelle, 1998.
- MACHADO, Antonio, *Juan de Mairena*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pg. 80.

- MARISTAIN, Mónica, «Vidas mías» en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3190-2008-09-28.html>
- MARISTAIN, «ENTREVISTA | Cualquier escritura es política, siempre: Álvaro Enrigue» en <https://www.sinembargo.mx/23-01-2016/1603429>
- MALDONADO, Tryno, «Una generación inexistente» en <http://www.m-x.com.mx/2013-04-07/una-generacion-inexistente-por-tryno-maldonado>
- MARTÍ, Samuel, «Simbolismo de los colores, deidades, números y rumbos» en Estudios de cultura Náhuatl, núm. 2, 1960, en. <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn02/019.pdf>
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, «La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana» en, [https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/357/53\\_02\\_globalizacion.pdf?sequence=2](https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/357/53_02_globalizacion.pdf?sequence=2)
- MEDINA PORTILLO, David, «Estrategias narrativas. Un solitario con buenos amigos. Conversación con Álvaro Enrigue», en <http://literalmagazine.com/estrategias-narrativas-un-solitario-con-buenos-amigos-conversacion-con-david-medina-portillo/>
- MENTON, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina*, 1979-1992, México D.F. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MESA, Jaime, «La generación inexistente» en *Laberinto*, suplemento cultural de *Milenio* 29.03.2008.  
[http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id\\_desplegado=14705](http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=14705)
- MESA, «100 protagonistas de la generación inexistente» en <http://literalmagazine.com/100-protagonistas-de-la-generacion-inexistente/>
- MIGNOLO, Walter, *The Darker Side of Renaissance*, United States of America, The University of Michigan Press, 1995.
- MIGNOLO, *La idea de América latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2005.
- MONSIVÁIS, Carlos, *El 68. La tradición de la resistencia*, México D.F. Ediciones Era, 2008.
- MONTOYA JUÁREZ J.; ESTEBAN Á. (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana Veuvert, 2008.

- MORA, Vicente Luis, «Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal» en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, ob. vol. II, n. 2, verano 2014.
- MORO, Tomás, Utopía, en <https://historialimagen.files.wordpress.com/2009/08/morotomas-utopia.pdf>
- MUÑOZ, Salvador Guillermo, *Cuentos, mitos y leyendas de Nicaragua*, Tomo II, pg. 33.  
En <https://es.scribd.com/document/291336017/cuentos-mitos-y-leyendas-de-nicaragua>
- MUTIS, Álvaro, «El último rostro», en <https://ciudadseva.com/texto/el-ultimo-rostro/>
- NEGRETE SANDOVAL, Julia E., «Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea» In *Raíz diversa*, vol. 2, n. 3, enero-junio 2015.
- NGOZI ADICHIE, Chimamanda, *Americanah*, New York, Alfred A. Knop, 2013
- NGOZIADICHIE, «The danger of a single story» en [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story#t-7032](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story#t-7032)
- O' GORMAN, Edmundo, *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- OLA ORERO, Ana, «'Muerte súbita', la precisión de Álvaro Enrigue» en [https://www.hoyesarte.com/literatura/ficcion/muerte-subita-la-precision-de-alvaro-enrigue\\_179401/](https://www.hoyesarte.com/literatura/ficcion/muerte-subita-la-precision-de-alvaro-enrigue_179401/)
- OLEA FRANCO, Rafael, (ed.), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, El colegio de México, 1999.
- ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, stampa 1978.
- OTA MISHIMA, María Elena, «Un mural novohispano en la catedral de Cuernavaca: Los veintiséis mártires de Nagasaki» en *Estudios de Asia y África* Vol. 16, No. 4 (50) (Oct. - Dec., 1981), pp. 675-697.
- PACHECO, José Emilio, *El viento distante; y otros relatos*, México, Ediciones Era, 1969.
- PACHECO *El principio de placer*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1972,
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 2015.
- PAZ SOLDAN, Edmundo, «Vidas perpendiculares, de Álvaro Enrigue», *Letras libres*, n. 117, 30 septiembre de 2008, en <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/vidas-perpendiculares-alvaro-enrigue>

- PEED Mike, «Realities of Race ‘Americanah,’ by Chimamanda Ngozi Adichie» en [https://www.nytimes.com/2013/06/09/books/review/americanah-by-chimamanda-ngozi-adichie.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2013/06/09/books/review/americanah-by-chimamanda-ngozi-adichie.html?_r=0)
- PERALTA, Cristina Rodríguez, «‘Civilización y barbarie’ de José Emilio Pacheco: lejanos ecos del *Facundo*» en *Revista de lengua y literatura*, Vol. 12, Núm. 23-33, julio 2002.
- PETRARCA, Francesco, *Trionfi*, Milano, Rizzoli, 1957, en [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_2/t44.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_2/t44.pdf)
- PLUTARCO, *Vidas paralelas*, tomo V, en <https://historicodigital.com/download/Vidas%20paralelas%205.pdf>
- QUESADA GÓMEZ, Catalina, *Literatura y globalización: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2014.
- RENDÓN, Leda, «Álvaro Enrigue Hipotermia» en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3006/pdfs/103.pdf>
- RESTALL, Matthew, *Seven Myths of the Spanish Conquest*, New York, Oxford University Press, 2003.
- RESTALL, The New Conquest History» en *History Compass* 10/2, 2012.
- RESTALL, «Moses, Caesar, Hero, Anti-hero. The Posthumous Faces of Hernando Cortés», en [https://www.academia.edu/32132886/Moses\\_Caesar\\_Hero\\_Anti-hero\\_The\\_Posthumous\\_Faces\\_of\\_Hernando\\_Cort%C3%A9s\\_Restall\\_2016?auto=download](https://www.academia.edu/32132886/Moses_Caesar_Hero_Anti-hero_The_Posthumous_Faces_of_Hernando_Cort%C3%A9s_Restall_2016?auto=download)
- RESTALL, *When Montezuma Met Cortés: The True Story of the Meeting that Changed History*, Ecco press, 2018.
- ROJAS MIX, Miguel, *Los cien nombres de América: Eso que descubrió Colón*, Editorial Universidad de Costa Rica, 1991.
- ROAS, David, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001.
- ROJAS URRUTIA Carlos, «Álvaro Enrigue. El lenguaje como narcótico para el entusiasmo» en <http://www.correodellibro.com.mx/entrevista/el-lenguaje-como-narcotico-para-el-entusiasmo/>
- ROSAS MARTÍNEZ, Alfredo, «Rodolfo Fierro: el “otro” Centauro del Norte (Historia, literatura y mito)», en *Ciencia ergo-sum*, vol. 18, num.1, 2011.
- RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, Barcelona, RM Verlag, 2009.
- RUFER, M.; (ed.), *Nación y diferencia*, México D. F. Editorial Itaca, 2012.

- SAID, Edward. *Orientalismo*, México: Debolsillo. 2016.
- SÁNCHEZ GALDOZ, Sandra (edición), «Álvaro Enrigue: Una novela siempre debe ser un reto a la imaginación de lector» en <https://www.youtube.com/watch?v=HQm6D2hD3Ww>
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Francisca, «Miradas al vacío: la artificialidad de los discursos fundacionales. Hacia una lectura de Álvaro Enrigue», en *Philobiblion: revista de literaturas hispánicas*, núm. 2, 2015.
- SANDSTROM, Daniel, «My Life as a Writer», en <https://www.nytimes.com/2014/03/16/books/review/my-life-as-a-writer.html>
- SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1968.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 2008.
- SCHIENES, G.; BIOY CASARES, A., *El viaje y la otra realidad*, Felro, Buenos Aires, 1988.
- SEGATO, Rita; «Raza es signo» en *La nación y sus otros*, Buenos Aires, Prometeo, 2007.
- SERNA, Mercedes (ed.) *Crónicas de India*, Madrid, Cátedra, 2000.
- SEOANE PINILLA, Julio, «En torno a la actualidad de Cosmópolis» en *Isegoría*, n. 43, Julio-diciembre 2010.
- VAN SIJLL, Jennifer *Cinematic Storytelling: The 100 Most Powerful Film Conventions Every Filmmaker Must Know*, Michael Wiese Productions, 2005.
- SILVA HERZOG, Jesús, *Breve historia de la revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- SOMMERS, Doris, *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales en América Latina*, México D. F. Fondo de Cultura económica, 2004.
- SPENCE SMITH, Thomas, «Aestheticism and Social Structure: Style and Social Network in the Dandy Life» en *American Sociological Review* Vol. 39, No. 5 Oct., 1974.
- STEPHENS, J.; MCCALLUM, R., *Retelling Stories, Framing Culture: Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*, Routledge, 1998.
- TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI, 2007.
- TSURUMI, Rebecca, *The closed hand: Images of the Japanese in modern Peruvian literature*, Indiana, Purdue University Press, 2012.
- DE TORO, A.; REGAZZONI, S. (Ed.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*, Veuvert, Iberoamericana, 2002.



- TORRES PECH, Marissa, «Entrevista a Álvaro Enrigue», en *La Jornada Semanal*, 20 de septiembre de 1998, <http://www.jornada.unam.mx/1998/09/20/sem-enrigue.html>
- TOULMIN, Stephen, *Cosmopolis, the Hidden Agenda of Modernity*, Chicago, The university of Chicago Press, 1990.
- URROZ, Eloy, «Genealogía del crack» en *Manifiesto del Crack*, Lateral. Revista de Cultura. N. 70 octubre de 2000.
- VASCONCELOS, José, *Breve historia de México*, México, Compañía Editorial Continental, 1978.
- VATTIMO, Gianni, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.
- VATTIMO, G.; ROVATTI, A. (ed.) *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 2011.
- VALDÉS BERNAL, Serio; «“Cuba es un ajiaco” sentenció Fernando Ortiz.» en *Espacio laical*, AÑO 10 No.4, 2014, en <http://www.espaciolaical.org/contens/40/6975.pdf>
- LA VANGUARDIA, «Álvaro Enrigue gana el Premio de Novela Elena Poniatowska» en <https://www.lavanguardia.com/cultura/20141008/54416861678/el-mexicano-alvaro-enrigue-gana-el-premio-de-novela-elena-poniatowska.html>
- VERANI, Hugo (ed.), *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, Ediciones Era, 1993.
- VILLALOBOS, Juan Pablo, *Si viviéramos en un lugar normal*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- VILLALOBOS, *No voy a pedirle a nadie que me crea*, Barcelona, Anagrama, 2016.
- VILLEGAS, Abelardo, *El pensamiento mexicano en el siglo XX*, México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- VOLTAIRE, *Candide ou l'optimisme*, Gallimard, 2009.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/656602.pdf>
- WOOLF, Virginia, *Orlando. A Biography*, London, Hogarth Press, 1960.
- YUSTE, Javier, «Álvaro Enrigue “No es casual que un mexicano escriba sobre decapitaciones”» en *El Cultural*, enero de 2014, en <https://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Alvaro-Enrigue/5784>
- ZAPATO, Juan, «“Pedro Páramo en Cien años de soledad”, por María Rosa Salazar», <http://latorredebabel.wordpress.com/2010/05/20/pedro-pramo-en-cien-aosde-soledad-por-mara-rosa-salazar>

ZEA, Leopoldo (ed.), *América Latina en sus ideas*, México D. F., siglo XXI Editores,  
2006